

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования

**ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ
ДЕТСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ
НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

Выпускная квалификационная работа
Направление подготовки 44.03.01- Педагогическое образование.
Профиль «Хореографическое образование»

Квалификационная работа
допущена к защите

Зав. кафедрой

23.05.2019г.
дата

[подпись]
подпись

Исполнитель:
Васягина Софья Андреевна
группа ХОР-1501

[подпись]
подпись

Научный руководитель:
Хасбатов Ренат Саримович,
доцент кафедры художественного
образования

[подпись]
подпись

Екатеринбург 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	7
1.1. Понятие о хореографической композиции. Общие каноны постановки хореографических композиций	7
1.2. Специфика постановки хореографических композиций для детей дошкольного возраста	31
1.3. Классический танец как основа лексики хореографических постановок для детей	48
ВЫВОДЫ ПО I ГЛАВЕ	56
ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	59
2.1. Организационно-содержательные характеристики технологии постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца	59
2.2. Хореографическая композиция «Вальс мотыльков»	60
2.2.1. Идея хореографической композиции	60
2.2.2. Этапы работы над хореографической композицией	60
2.2.3. Запись танца и его рисунок	68
ВЫВОДЫ ПО II ГЛАВЕ	71
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	73
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	76

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении веков классический танец является непревзойденным видом хореографического искусства, представляющего целостную картину мира в единстве мысли, чувства и движения. Термином «классический танец» пользуется весь мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Представляя собой четко выработанную систему движений, в которой нет ничего случайного и лишнего, классический танец повсеместно признан одним из главных выразительных средств хореографии. Эта система движений, позволяет сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент исполнителя.

Именно поэтому к искусству балета огромный интерес, при этом основным трендом современности является значительное снижение возрастных границ начала обучения классическому танцу. Появляется четко сформулированный запрос родителей, как законных представителей ребенка, на обучение детей классической хореографии с раннего детства.

Мы разделяем точку зрения Л.Д. Блок, А.Я. Вагановой, С.Н. Головкиной и др. о том, что классический танец является естественной формой двигательной активности человека и единственной всеобъемлющей системой воспитания человеческого тела, а потому, не смотря на ведущиеся по этому вопросу дискуссии, считаем, что при определенных условиях приобщение к освоению классического танца возможно в детском возрасте. При этом, учитывая специфику детского возраста, важнейшим условием присвоения лексики классического танца является ее использование в детских хореографических постановках.

Однако, следует заметить, что несмотря на достаточное количество научно-методических источников, посвященных педагогике и методике классического танца, до сих пор нет мало внимания отводится разработкам, в которых описывались бы технологии использования лексики классического

танца в хореографических постановках для дошкольников. Сложность применения лексики классического танца в детских хореографических композициях заключается в том, что, педагог-хореограф, работающий с детьми, помимо знаний предметной области классического танца с присущей ему методикой обучения, должен владеть общими принципами балетмейстерской работы и специальными компетенциями в области педагогики и психологии детства, что позволит разработать и внедрить технологию постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца.

Обозначенные выше факты, указывающие на особую актуальность проблемы послужили основанием для определения темы нашей выпускной квалификационной работы **«Технология постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца»**.

Объект выпускной квалификационной работы: процесс постановки детских хореографических композиций.

Предмет выпускной квалификационной работы: технология создания детских хореографических композиций на основе лексики классического танца.

Цель работы: изучить теоретические основания постановки детских хореографических композиций и лексические каноны классического танца и осуществить постановку детской хореографической композиции на основе лексики классического танца.

В соответствии с указанной целью **задачами** выпускной квалификационной работы являются:

1. Рассмотреть теоретические основания постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца
2. Обобщить организационно-содержательные характеристики технологии постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца.

3. Описать лексическое решение постановки хореографической композиции для дошкольников на основе доступных для них элементов классического танца.

4. Осуществить постановку хореографической композиции «Вальс мотыльков».

Теоретическую основу исследования составляют работы посвященные постановочной деятельности хореографа (Л.В.Бухвостова, Р.В.Захаров Р.В., В.А. Мелехов, В. И.Панфёров, И.М.Фоменко И.М., А.Я. Цорн, Н.Н. Янаева и др.), классические труды А.Я. Вагановой и ее последователей, посвященные описанию методики обучения классическому танцу (Н.П. Базаровой, Н.П. Базарова, В.А. Мей, В.С. Костровицкая, А.А. Писарев, Н.И. Тарасов и др.), исследования в области возрастной анатомии и физиологии (А.Н. Кабанов, М.Р. Сапин, В.И. Сивоглазов, А.П. Чабовская и др.), психолого-педагогические исследования, раскрывающие специфику психического развития старших дошкольников (А.С. Белкин, Л.С. Выготский, А.П. Елизарьева, М.А. Игумнова, Л.П. Крившенко П.Н. Переверзева, Ж.В. Чечина, Н.Н. Янаева и др.).

Методы исследования:

- **теоретические:** изучение и анализ научной и учебно-методической литературы по теме исследования, разработка этапов постановочной работы, определение основной идеи и содержания хореографических композиций.

- **эмпирические:** поиск музыкального материала, отбор лексики классического танца, доступной для дошкольников, постановка хореографической композиции, проектирование эскизов костюмов.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы: технология постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца может быть применена как учебный материал в дисциплинах «Подготовка концертных номеров» или «Сценическая практика» в программах хореографических отделений детских школ искусств и детских хореографических школ. Предложенную нами хореографическую

композицию можно использовать в репертуаре танцевальных коллективов, где изучается лексика классического танца. Композиция рассчитана на дошкольный возраст.

Апробация выпускной квалификационной работы осуществлялась на базе подготовительного отделения детской хореографической школы муниципального театра балета «Щелкунчик» (г. Екатеринбург).

Структура выпускной квалификационной работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

Ключевые слова – ТАНЕЦ, КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ, ТЕХНОЛОГИЯ, АВТОРСКАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ПОСТАНОВКА ТАНЦА.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

1.1. Понятие о хореографической композиции.

Общие каноны постановки хореографических композиций

Танцевальное искусство, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела, существует с древнейших времен. Развернутые танцевальные представления существовали еще в древних государствах: Древнем Египте, Индии, Китае, Армении, Греции, Риме. При этом по мере своего развития и накопления человеческого опыта, оформляются научные представления, раскрывающие терминологию данного вида искусства. Так, около 1700 года появился термин «хореография», который обозначал систему стенографирования танцев. Впоследствии смысл термина изменился: он стал применяться к постановке танцев и даже к танцевальному искусству в целом. Однако в современном хореографическом искусстве при описании процесса хореографических постановок и его канонов наиболее часто употребим термин композиция. Композиция – это процесс работы над созданием хореографического произведения, представляющего собой гармоническое единство формы и содержания и отличающегося специфичностью выразительных средств и особенностей. Именно об общих канонах постановки хореографических композиций пойдет речь в настоящем параграфе.

Обращение к специальной литературе позволяет обнаружить, что любая танцевальная композиция состоит из ряда обязательных компонентов, к которым относят: драматургию (содержание), музыку, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по

сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все компоненты хореографической композиции тесно связаны между и позволяют решить главную задачу – выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Рассмотрим каждый компонент подробнее.

Содержание. Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека. Согласно этому закону танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении пять частей: экспозиция, завязка развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим, кульминация, развязка.

Назначение *экспозиции* это введение в действие. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними люди определенной национальности, живущие или жившие в определенную эпоху. Становится понятным жанр танца – народно-характерный, фольклорный, классический, эстрадный. Жанры танцев могут быть разнообразны и экспозиция настраивает зрителей на восприятие одного из них.

Танцующие, разместившись в определенном рисунке, начинают непосредственно танец. В *завязке* они делают более сложные движения, и нам становится интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

Развитие танца, как и его завязка, определяются замыслом и содержанием хореографического произведения. Оно не обязательно должно идти по ступеням вверх, чтобы каждая последующая комбинация непременно перекрывала предыдущую. Могут быть и умышленные спады, как бы возвращающие назад с целью накопления средств для последующего взлета на более высокую ступень.

Кульминация – это вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст –

движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводит к этой вершине. Следует отметить, что кульминация может быть построена как с использованием всех перечисленных компонентов, так и решена только с помощью текста или с помощью рисунка.

Развязка должна логически вытекать из всего хода танцевального действия, быть подготовленной им. Она должна завершить мысль, поставить ясную точку. Если развязка не была подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то танцевальное сочинение невозможно считать завершенным.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может сравниться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою, особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания непреложных законов зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального сочинения.

Вторым, после драматургии, компонентом хореографического произведения является *музыка*. Музыка и танец живут они по одним, общим законам, но, если танец живет во времени и пространстве, то музыка только во времени. Хореография и музыка имеют глубокое внутреннее родство. Образная природа этих искусств во многом аналогична. Музыка опирается на выразительность интонации человеческой речи, хореография – на выразительность движений человеческого тела. Ни тот, ни другой виды искусства при этом не воспроизводят конкретных бытовых интонаций и движений. Общность образной природы создает возможность органического соединения музыки и хореографии в едином художественном произведении. Музыка усиливает выразительность танцевальной пластики, дает ей эмоциональную и ритмическую основу.

При постановке танцевальных номеров возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. Их единство, соответствие, выражение одного в другом - один из общепризнанных критериев художественности танцевального искусства. Танец не воспроизводит музыку досконально. Он существует на ее основе, исполняется в синтезе с ней, выражает ее. Выражение музыки в танце заключается, прежде всего, в соответствии образного характера танца образному характеру музыки. Это относится не только к общему характеру настроения (веселое, грустное) и к выражению элементарных чувств, но и к сложным образам, которые в равной мере могут быть присущи и музыке и танцу.

В этой связи необходимо рассматривать музыкальную драматургию, которая наряду с драматургией сценарной служит основой для создания хореографического произведения. В основе музыкальной драматургии лежат эмоционально-выразительные темы. В их соотношении, контрасте, развитии, разработке воплощаются драматические конфликты. Музыка может передавать процесс постепенного нарастания какого-либо состояния, сопоставлять два различных состояния, показывать превращение одного из них в другое, обнаруживать их взаимосвязь и различие.

В танце главным носителем образного содержания является хореография. Именно она создает зримое воплощение балетмейстерской мысли на основе музыки. Хореография и музыка родственны как искусства, развивающиеся во времени. Поэтому и в том, и в другом искусстве огромную роль в создании образов играет ритм.

Совпадение танца и музыки по характеру их движения, рисунка, пластики, членениям разделов и фраз заключается в соответствии темпа, метра, ритма танца тем же элементам музыки.

Каждый балетмейстер должен иметь представление о музыкальном размере. Прежде всего, это соответствие начинается с совпадения характера движения танца и музыки (ее темпа и метроритма).

Темп музыки (скорость ее звучания) имеет для танца определяющее значение: он задает общий темп танца, его изменения (смены, ускорение, замедление). Тем не менее в современной хореографии используются приемы контрастного построения танцевального темпа по отношению к музыкальному (активное использование пауз-остановок в танцевальном действии).

Ритм в музыке - организованная последовательность звуковых длительностей. Ритм в хореографии - это строго закономерное чередование движений человеческого тела. Основой организации танцевальных ритмов служит, как и в музыке, соразмерность временных ритмов, ритмических долей (целая, четвертная, восьмая, шестнадцатая и так далее). Ритмические доли разделяются на опорные ударные и неударные. Чередование этих долей образует метр. Они же и изменяют его. Метр может быть простым, а движение в нем ритмически очень сложным. От несовпадения ритмических и метрических долей возникает синкопа. Ритм в танце служит формообразующим элементом.

Балетмейстер, строя движения ритмически, отбирает для своего танца оттенки и краски, благодаря которым возникает своеобразная художественная энергия в ритмической организации, которая, в свою очередь, выражает ряд эстетических качеств (вялость, сухость, бодрость и так далее).

Метр дает танцу основу временной организации. На музыку в три четверти нельзя танцевать танец в четыре четверти и наоборот. Однако его требования не столь безусловны. Танец лишь в редких случаях сводится к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация свободнее, опорные моменты могут совпадать не только с долями такта, но их полутактами, с тактами и даже с двутактами.

Что касается ритма, то здесь соотношение музыки и танца наиболее свободно и вариантно. Опираясь на музыку, танец не является ее ритмической копией. Он воплощает не структуру, а содержание музыки.

Поэтому ошибочным является понимание танца как простое зримое выражение музыки, основанное на точном «переводе» музыкального ритма в пластический и буквальном оттанцовывании каждой ноты мелодии.

Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным. Они могут: идти в унисон (совпадать в каждом движении и звуке); образовывать гетерофонию или подголосочную полифонию (совпадая в одних моментах и расходясь в других); сочетаться по принципу полифонии и контрапункта (совпадая лишь в основных опорных точках при относительно независимом течении мелодии и танца).

Соответствие танца и музыки относится также и к форме. Музыкальной или хореографической формой называется строение музыкального или хореографического произведения. Форма определяется содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых или танцевальных элементов, распределенных во времени.

Восходящее движение мелодии несет в себе радостное, оптимистическое начало. В движении это выражается через устремленные вверх руки, высокие поддержки, подъем на полупальцы, прыжки и так далее. Нисходящее движение мелодии, наоборот, дает пластике нисходящую направленность (опущенные руки, поникшие позы, партерные движения).

Обычно танцевальные мелодии имеют Форму квадратного периода (8, 16, 32 такта), в основе которого лежит одна из данных структур:

Простая периодичность (период состоит из 4 или 2 тактных фраз, фразы между собой похожи) $2+2+2+2=8$ или $4+4=8$ или $1+1+1+1+1+1+1+1=8$ и так далее. Например «Во саду ли, во городе». Особый случай простой периодичности - пара периодичностей: $2+2+2+2=a+a+v+v$. В паре периодичностей первые две фразы Представляют собой как бы запев, вторые две - как бы припев.

В хореографической теме (подобно музыкальной) также существует деление на периоды, предложения, фразы и мотивы. Обычно первая часть хореографической темы представляет собой слитную цепь из нескольких

движений (или нескольких пластических мотивов), вторая часть повторяет первую. Они разделены цезурой. Как правило, вторая часть пластической темы исполняется в другую сторону, с другой ноги. Такой прием широко используется балетмейстерами при постановке номеров в профессиональных ансамблях народного танца («Лето», «Арагонская хота», «Вензеля» в постановке И. Моисеева, «Годы молодые», «Березнянка» в постановке П. Вирского, сюита «Ликуй, Молдова», сюита «Карпаты» в постановке В. Курбета).

Далее следует сказать о структурно - композиционном совпадении танца и музыки. Их длина, как правило, одинакова (за исключением тех случаев, когда танцу предшествует музыкальное вступление). Разделы танца обычно также совпадают с разделами музыки. Например, когда в музыке один период сменяется другим или вступает средняя контрастная часть трехчастной музыкальной формы, меняется характер движения и в танце. И вместе с тем жесткое «прикрепление» разделов танца к разделам музыки осуществляется далеко не всегда. Танцевальная фраза укорачивается, в сравнении с музыкальной, чтобы на оставшиеся такты совершить переход по сцене и подготовку к следующей танцевальной фразе. Например, на восьмитактовый период исполняется какое-либо движение. Оно занимает, однако, не восемь, а шесть тактов. На последние два такта танцовщица делает композиционный переход. Новая танцевальная комбинация начнется на следующий музыкальный период. Это можно наблюдать в женской вариации па-де-де из «Дон Кихота», в мужской вариации гран па из «Пахиты» и во многих других эпизодах старых балетов.

С другой стороны, танцевальные периоды могут быть длиннее музыкальных, так что единое танцевальное целое приходится на два музыкальных периода. Особенно это заметно в кодах из знаменитых па-де-де в старых балетах, где дается эффектная комбинация из тридцати двух *fouette* («Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Корсар» и др.). Здесь каждое *fouette* совпадает с тактом или с полутактом музыки. Таким образом, на первый

восьми - или шестнадцатитактовый период крутятся первые шестнадцать *fouette*. А затем музыка меняется, а *fouette* продолжают. И эта перемена делает их еще более эффектными, как бы подчеркивая их длительность. Одна танцевальная комбинация дается, таким образом, не на один, а на целых два музыкальных периода, что особенно впечатляет. Ведь слушатель ждет, что с переменой музыки изменится и характер движения. И когда музыка меняется, а движение остается, оно кажется бесконечным. Применение данного постановочного приема возможно только в случае исполнения технически сложных движений т.к. исполнение простого движения на 2 музыкальных периода даст ощущение затянутости.

Для современных танцев разного рода структурные несовпадения хореографии и музыки не очень типичны. Танцы сейчас обычно ставятся так, чтобы избегать вынужденных переходов от одной комбинации к другой, чтобы комбинации соединялись непосредственно, переходили бы одна в другую и лились непрерывным потоком, подобно симфоническому потоку музыки.

Что касается музыкального ритма (ритмического рисунка мелодии), то его оттанцовывать совершенно необязательно. Дублирование совершается сравнительно редко, преимущественно тогда, когда ритм мелодии равномерен и совпадает с Метрическим. Ярким примером свободного использования музыкального ритма является танец «Гаучо» в постановке И. Моисеева. Ритм танца более разнообразен, чем музыкальный (за счет пауз, синкоп, ускорения, смещения акцентов).

Всякую ли музыку можно «оттанцевать»? Можно ли поставить танец на любое симфоническое или камерно-инструментальное произведение? Этот вопрос аналогичен вопросу о том, все ли доступно танцу в сюжетно-тематическом смысле, ограничен ли танец в смысле возможностей отражения жизни. Формально «оттанцевать» можно все что угодно. По существу же, вряд ли можно любую музыку воплотить в танце художественно полноценно, поэтому при выборе музыкального произведения необходимо учитывать и

это обстоятельство. Важно чтобы танцевальное «па» неразрывно связано с музыкой, что позволяет обеспечить синхронное взаимодействие двух эстетических категорий: движения и звука. Синкретизм (слияние, дополнение) движения и звука заложен в самой природе эстетического искусства. Одновременность или равномерность здесь определяются единым для движения и звука действием по времени. Любой жест ритмичен, он уже музыкален. Эта рудиментарная основа связи параллельна пластике и музыке в их первоэлементах. Связь музыки с движением не исчерпывается одной временной характеристикой, она гораздо более разнообразна. Смысл сценической правды достигается не за счет прямой синхронизации движения и звука, а танец, пантомима, жест сосуществуют не столько в музыке, сколько контрапунктируя музыке, то сливаясь с ней, то противопоставляя себя ей, то, развертываясь смежными параллельными двумя рядами; но они никогда не становятся произвольными, не координированными с музыкой.

Музыка в танце воспринимается через хореографию, это зависит от того, насколько точно балетмейстер использовал для характеристики музыкального образа танцевальные движения. Поэтому основная задача при пластической обработке музыкального материала - достижение эмоционально-смысловой согласованности между мотивом и движением. Эта согласованность должна строго подчиняться логике развития действия. Всегда могут быть отклонения в ту или иную сторону: то движение несет на себе основную характеристику героя.

В практике балетмейстеров-сочинителей встречаются два способа сочинения танца: на готовое музыкальное произведение и сочинение танца в соавторстве с композитором.

Третьим компонентом хореографического произведения является *хореографический текст* - это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Язык танца называют «лексикой» (словарный состав того или иного языка), с ее помощью рассказывается содержание танца, образы и характеры действующих лиц.

Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также условия проживания и жизненный уклад. Танцевальный текст состоит из движений, поз, жестов, мимики, ракурсов. Но все это становится текстом только в случае, если подчинено мысли. Работа балетмейстера по сочинению текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании смысловой композиции. Прежде чем начать работу над сочинением танца балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танце, какой образ исполнителя он постарается сочинить, чтобы раскрыть идею и тему танца. Каждое хореографическое произведение строится на основе музыкального произведения (звучание может быть различным), так их хореографический текст должен соответствовать музыке в следующих моментах:

- Танцевальные движения должны соответствовать традиционной народной культуре в соответствии с выбранным музыкальным материалом.
- Рожденный музыкой образ должен найти свое воплощение и в танцевальных движениях.
- Соответствие темпоритма музыки и танцевальных движений (под быструю музыку не следует исполнять медленные движения и наоборот).
- Соответствие музыкального размера метрической раскладке движений (так под вальс не следует танцевать польку).
- Изменение танцевальных движений в момент изменения характера, или темпа музыки или ее интонаций (усиление звука, акцентирование отдельных звуков или аккордов – все это должно находить отражение в изменении хореографического текста).

Хореографический текст является важнейшим выразительным средством хореографического искусства. В хореографическом тексте должно присутствовать главное, доминирующее движение, второстепенное, связующее движение и «завершающая точка», которая в соответствующих условиях может быть началом следующей танцевальной фразы.

Следует отметить, что необходимо следить за логикой развития движений, т.к. танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

Четвертым компонентом хореографического произведения является *рисунок танца* - расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок танца, как и вся композиция должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Потому при анализе рисунка следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны и дополняют друг друга. Сочинение текста танца должно быть логично связано с рисунком танца. Существует прямая взаимосвязь, которую необходимо учитывать сочинителю танца: хореографический текст простой – рисунок танца должен быть сложным и насыщенным (такой прием используется в хороводах), и, наоборот, если хореографический текст сложный –рисунок танца должен быть простым, иначе зрительно действие будет перегружено.

Рисунок танца должен развиваться логично и способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. Логика рисунка танца предусматривает связь предыдущего рисунка с последующим, а также, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. В зависимости от задачи номера можно строить рисунок симметрично или ассиметрично. Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, спирали, диагонали, всевозможное сочетание линий, квадраты и т.д. – все это мы используем в танцевальном рисунке.

Логика развития рисунка диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Бывают случаи, когда в соответствии с замыслом танца нужно показать тревогу, взволнованность, стихию, тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому, тем самым создавая видимость хаоса на сцене. Недоговорив одну фразу, он начинает другую.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере.

Разнообразие и богатство рисунка никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а только способствовал пониманию основной идеи танца.

Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется танце. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального произведения. С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должны найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке. Так, например, форма рондо в музыкальном сочинении требует соответствующего выявления в хореографии (в рисунке танца или в танцевальной лексике), лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого, если можно так сказать, напевного, а острый, четкий характер мазурки заставит балетмейстера обратиться к рисункам стремительным, с динамичным продвижением, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения. Это не означает, что вальс и мазурка не могут иметь один и тот же рисунок. Круг может быть и в вальсе и в мазурке, но характер рисунка в лирическом вальсе будет отличаться от мазурки, более динамичной, темпераментной, порывистой.

Темп музыкального произведения, динамика также должны получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, не только быстроту перемещения исполнителей по

сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика, темп являются и средствами выразительности танца. В музыкальном произведении есть лейтмотив – он должен быть и в рисунке (или в лексике, или в том и другом одновременно). Это может быть композиционный фрагмент или деталь.

Неразрывно с рисунком связан переход. Это своеобразный «мостик», связывающий рисунки в единую последовательность. Переход и рисунок отличаются друг от друга тем, что переход имеет текущую форму, а рисунок – устойчивую. Если убрать из танца переход, то суть танца не изменится, а если заменить рисунок, то изменится весь танец. Переходы могут быть простые и интенсивные (когда развивается мысль ранее начатого рисунка).

Невозможно сочинять танец, рассматривая рисунок в отрыве от лексики, танцевального языка. Они тесно связаны. Если рисунок прост и лаконичен, его развитие достигается путем усложнения танцевальных движений, а там, где основным выразительным средством является динамично развивающийся рисунок, движений мало и в большинстве случаев они носят характер ходов. Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным.

Существует несколько приемов для одного и того же рисунка, дающих возможность увеличить зрительское восприятие: смена ракурса, введение движений рук, изменение направления движения, удвоенное ускорение или замедление, прием контраста.

Каждый рисунок и его построение отличаются один от другого определенной группой приемов.

Первая группа приемов:

– Прием дробления (рисунок возрастающей интенсивности). Основной рисунок делится на более мелкие, и из одного рисунка образуются два, три и более.

– Прием укрупнения (рисунок убывающей интенсивности). Из двух и более рисунков образуется один.

– Прием наращивания - встречается чаще всего в начале, танца (экспозиции). Например, выходит одна девушка, затем еще две, затем еще и так далее (хоровод «Березка» в постановке Н. Надеждиной).

– Прием усложнения – основной рисунок усложняется. Например, «воротца», различные «восьмерки» и так далее. Этот прием проявляется также тогда, когда внутри основного рисунка и во вне его есть еще какие-то перестроения.

Вторая группа приемов - приемы подачи рисунков:

– «Точка восприятия» (правильно найденный, центр рисунка) - цель ее привлечь внимание зрителя к главному.

– Прием контраста – одновременное сочетание контрастных рисунков (например, «улитка», диагональ, шеренга).

– Прием построения от частного к общему. Каждый участник исполняет свое движение или рисунок, создавая тем самым общий композиционный рисунок.

По сложности рисунки могут быть:

– Простой или одноплановый.

– Двухплановый – когда один рисунок является основным, а другой - второстепенным. В этом рисунке основным является «звездочка», а второстепенным – два круга. В основном рисунке движение наиболее яркое, насыщенное. Второстепенный рисунок должен «оттенять» основной.

– Трехплановый – когда один рисунок главный, наиболее интенсивный, второй рисунок дополняет первый(аккомпанемент), подчеркивает главный, третий рисунок является второстепенным планом. В этом рисунке «звездочка» является основным рисунком, круг – аккомпанирующим, линии – второстепенным.

– Многоплановый – то же, что и трехплановый, только по заднику может располагаться еще один рисунок, который является фоном. Фон в

многоплановом рисунке создает атмосферу времени и места действия. Например, веточки березы в руках создают атмосферу березовой рощи. В этом рисунке есть и главный, аккомпанирующий, и второстепенный, фонирующий рисунок.

По расположению на сценической площадке рисунки могут быть симметричными и асимметричными (по отношению к мизансценической оси).

– Симметричный рисунок. Симметрия – это одинаковое расположение равных частей танца по отношению к центру плоскости сцены. Она относится к числу наиболее сильных средств организации танца и является одной из причин активного воздействия на восприятие. Простейшим видом симметрии является зеркальная симметрия, симметрия левого и правого. Она может быть как горизонтальной, так и вертикальной. Наивысшей ступенью симметричного рисунка является круг. Например, экспозиция хореографической сюиты «Лето» в постановке И. Моисеева построена на двух симметричных кругах. Симметрия - многообразная закономерность создания танца, эффективное средство приведения его к единству. Однако применение симметричного рисунка должно быть поставлено в зависимость от целесообразности его использования в создании хореографического произведения. Использование симметричного рисунка, как, впрочем, и другого, не имеет смысла, если он не воспринимается из зрительного зала и не имеет смысловой нагрузки.

– Асимметричный рисунок. Асимметрия, с точки зрения математических понятий, - лишь отсутствие симметрии. Отличительной чертой асимметричного рисунка является соподчинение различных рисунков друг другу, расположение которых не совпадает с геометрическим центром. Асимметричный рисунок может складываться из симметричных частей, связи между которыми не подчиняются законам симметрии. Такой характер имеют и многие природные формы, когда симметрии подчинены части, целое же - асимметрия.

На рисунок влияет:

- Тема и идея хореографического произведения.
- Характеристика действующих лиц.
- Музыкальный материал.
- Продолжительность музыкальной фразы.
- Логика развития рисунка от простого к сложному.
- Контрастность движения и музыки.
- Единство музыки, рисунка, костюма.
- Музыкальный темп, ритм.

Также рисунок танца зависит от национальной принадлежности танца т.к. при создании народного танца учитываются сложившиеся в данной местности традиционные рисунки.

Последним, пятым компонентом хореографического произведения можно назвать *ракурс*. Сочиняя хореографический текст важно использовать ракурс в котором исполняется движение. Для каждого движения он свой и важно уметь видеть наиболее выигрышный ракурс для исполнения того или иного движения. Сочиняя лексику танца важно помнить, что танцевальная комбинация только тогда является завершённой, когда в ней задействованы движения ног, рук, корпуса и головы. Ракурс это точка зрения из зрительного зала на танцующих: анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы. От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами часто зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца.

Другой важной особенностью хореографической композиции является ее подчинённость законам композиционным законам. К числу основных законов композиции танца, по мнению В. И. Панферова относят: закон единства драматургического и хореографического содержания; закон единства музыкального и танцевального выражения содержания; закон целостности композиции; закон актуальности; закон контраста. Остановимся на описании сути каждого из названных законов подробнее [38].

Одним из базовых законов хореографической композиции является закон *единства драматургического и хореографического содержания*. На протяжении нескольких веков идет спор о том, что выражают танцевальные движения и позы; были и есть сторонники танца, представляющего собой произвольный набор движений, не связанных единым содержанием. Такого рода танцевальные композиции могут доставлять эстетическое наслаждение зрителям во время их исполнения, но не оставляют глубокого следа в памяти. Наоборот, композиции, драматургическая основа которых продумана и согласована с хореографическим воплощением, надолго сохраняются в памяти зрителя, т.к. вызывают у него интерес к сквозному развитию действия.

Действие закона единства драматургического и хореографического содержания распространяется на все виды и формы композиции танца, начиная от отдельных сценических танцев, кончая многоактными балетными спектаклями. Из этого закона следует, что, приступая к созданию хореографического произведения, постановщик раньше всего создает его будущую содержательную основу. В отдельных случаях эту важную часть работы может выполнять сценарист. Но, получив чью-то разработку драматургической основы, хореограф-постановщик переосмысляет и осваивает ее, переводит на язык хореографии.

Практика создания мировых шедевров балетного искусства убеждает, что долговечными становятся лишь те танцевальные композиции, в которых основу основ образует содержательная драматургия («Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и т.д.), «разговорный язык» «переведен» на эмоционально-образный язык танца [59].

Закон единства музыкального и танцевального выражения содержания также как и первый, можно отнести к общим законам, но в отличие от первого, связывающего танец, прежде всего с его литературной (словесной) основой, данный закон неразрывно связывает танец с музыкой.

Музыка для танцевальной композиции в идеале заказывается композитору, хорошо знающему специфику языка танца. Тогда, опираясь на драматургическую основу и пожелания хореографа-постановщика, композитор пишет музыку специально для будущей танцевальной композиции. Гораздо чаще хореограф вынужден искать готовую музыку, компилировать музыкальный текст в соответствии со своим замыслом. Бывает и наоборот: хореограф услышал музыку, которая вызвала у него зрительный образ танца, и он создает композицию танца на эту музыку. В любом случае музыка диктует эмоционально-образный видеоряд танца, его темп, его ритм. Неудачное соотношение танцевальных движений с музыкальной канвой разрушает танцевальную композицию. Соответствие движений, поз, танцевальных групп, рисунков движений и т.д., особенностям музыкального произведения порождает целостное восприятие танцевальной композиции.

Необходимо также обратить внимание на равновесие, которое возникает между музыкой и танцевальной лексикой. В его основе лежит взаимодействие зрительного и слухового восприятия. Равновесие, достигнутое между музыкой и танцем, создает оптимальные условия для восприятия танцевального произведения. Музыка, которую композитор пишет для танца, предполагает ее композиционное танцевальное решение. В танцевальной музыке «проглядывается» танец.

Закон целостности танцевальной композиции предполагает, что любое расположение исполнителей на сцене и их движение представляют собой единое целое, ограниченное пространством и временем. Их расположение постоянно меняется в зависимости от перемещения по сцене. Но для того, чтобы создать танцевальную композицию, необходимо всех исполнителей относительно сценического пространства и времени связать таким образом, чтобы их расположение и перемещение не были случайными. Они должны двигаться в едином музыкальном ритме, исполнять одинаковые движения, перемещаться по единому рисунку, изображать единый процесс,

выражать единое состояние. Таким путем элементы случайного единства преобразуются в закономерное целое [54].

Соответственно, закон целостности требует соблюдения определенных условий:

- Ни одно движение, ни одна фигура, ни один исполнитель не может быть сокращен без ущерба для целого.
- Части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для содержания.
- Ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к завершенному целому.

Таким образом, целое предполагает соразмерность частей и элементов. Так как сценическое действие развивается в пространстве и во времени, то и соотношение частей танцевальной композиции необходимо рассматривать в этих категориях. Развертывание действия в танцевальной композиции имеет начало, развитие и завершение. Наивысшей точкой в развитии всей композиции является кульминация. Отсутствие кульминации как вершины конфликта приводит к бездействию композиции.

Пространственное развитие композиции связано с организацией танцевальных фигур на сцене и требует соотношения рисунков танца, движений и количества исполнителей. Для создания действенной композиции необходимо в рисунке и движениях соподчинить второстепенные элементы главному.

Композиционное действие необходимо рассматривать во взаимосвязи с музыкальной драматургией. Развитие музыки способствует созданию действенной танцевальной композиции в пространстве и времени. Большое значение в развитии действия имеет музыкальный ритм. Он способствует организации движений и рисунков и является проводником действия. Большую роль в раскрытии закона целостности играет танцевальный ритм. Музыкальный ритм диктует, каким должен быть танцевальный ритм

Действенность танцевальной композиции не может подменяться большим количеством произвольно отобранных рисунков и движений, постоянной сменой фигур, не имеющих взаимосвязей и развития [47].

Закон целостности обуславливает взаимопонимание между исполнителями композиции и зрителем, воспринимающим ее.

Основой *закона актуальности* является создание образа танца или образа в танце, который созвучен зрителям-современникам. Каждая эпоха предъявляла свои требования к созданию танцевальной композиции, выделяя характерные формы в разных видах танца.

Сценическое время находится во взаимосвязи с реальным временем, даже если оно не совпадает с ним с исторической точки зрения. Время, в котором живет зритель, диктует развитие сценического действия, конфликтов, коллизий, столкновения характеров. То, что было интересно вчера, может стать неуместным, уйти в небытие.

В работах отечественных авторов нашего века нередко в качестве синонима актуальности употребляется термин «жизненность». Думается, что термин «актуальность» ближе по смыслу к содержанию этого закона.

Закон актуальности, или жизненности, характеризуется следующими основными чертами:

- Движения и рисунки танца, а также его фигуры и их соотношение с развитием действия должны быть типичными для изображаемой эпохи.
- В композиции должно присутствовать ощущение движения во времени, что сделает ее «живой», эмоциональной, художественно наполненной.
- Необходимо добиться новизны танцевальной композиции.

Балетмейстер, который рождает танцевальную композицию, всегда идет тернистым путем, преодолевая всё устаревшее, нежизнеспособное.

Закон контраста отражает взаимодействие согласных элементов композиции с резко различающимися между собой по контрасту. Контрасты являются движущей силой танцевальной композиции и определяют ее

выразительность. Значение контрастов как сочетание противоположного в зрительском восприятии очень велико. Существенную роль в композиции танца играют контрасты плоскостного и объемного построения, контрасты рисунков танца, контрасты движений танца, контрасты динамики, контрасты образов танца и т.д. Так, на смену круговым формам рисунка приходит линейное построение, колонны переходят в шеренги или диагональное движение; быстрое движение сменяется медленным.

Одним из частных законов композиции можно назвать *симметрию*, выступающую в явном или скрытом виде, и ее антипод - асимметрию. Асимметрия и симметрия существуют в самой природе танца и вводятся в него на основе учета закономерностей восприятия [59].

Все законы танцевальной композиции действуют одновременно и согласованно, т.е. выделение каждого из них необходимо лишь в целях теоретического осмысления процесса композиции танца в ее деталях.

Важнейшим условием постановки хореографической композиции является соблюдение следующих *принципов*:

1. Развитие движения от простого к сложному (усложнение исполнения самого движения, например, припадание на всей стопе, далее припадание с подъемом на полупальцы, перекрестное припадание, припадание с ударом полупальцами). И в этом случае необходимо включить в комбинацию связующее движение.

2. Последовательность и логика развития движения в сочетании его с другими связующими танцевальными движениями.

3. Использование для развития движения в комбинации различных ракурсов, движений рук, корпуса.

4. Использование повтора и сочетание его с разнообразием.

Особенность творческой работы состоит в том, что она протекает в атмосфере эмоционального подъема и воодушевления, когда мысли и чувства сливаются воедино ради создания хореографического произведения, однако, для *создания хореографического произведения важно знать и*

соблюдать этапы его создания, что, безусловно, является важнейшим условием и атрибутом любой хореографической постановки.

Первый этап – возникновение замысла у балетмейстера, сочинителя будущего танца. Самостоятельная работа балетмейстера над произведением, которое бы соответствовало художественно-эстетической подготовке исполнителей, их возрасту, техническим и актерским возможностям. Идея может возникнуть на основе литературного произведения, произведения живописи, на основе произошедшей жизненной ситуации и т.д. Иногда необходимость высказаться приходит к балетмейстеру после прослушивания музыкального произведения [61].

Второй этап – является одним из основных этапов в подготовительном периоде. Балетмейстер изучает эпоху, быт, обычаи, обряды, костюм, музыку, движения, характер и манеру исполнения и композицию бытующих в народе танцев или чей танец он задумал поставить. Это особенно важно при создании танца на фольклорной основе, или на основе исторических событий, т.к. должно быть отражено в манере исполнения движений и использовании выразительных средств хореографического искусства.

Третий этап – работа с музыкальным материалом, с концертмейстером (идеально если есть композитор, но в любительском коллективе – это редкость). Но, как правило, большинство пользуется музыкальными фонограммами. Один из плюсов – многогранность звучания т.к. в основном это оркестровые записи.

Музыка не просто сопровождение танцевальных движений, она несет в себе образы, и иногда идейный замысел постановки. Каждое действующее лицо, кроме танцевальной характеристики имеет и музыкальную характеристику, соответствующую тому времени или тому событию о котором идет речь в постановке. В настоящее время появилась возможность использования компьютерных программ, которые позволяют производить монтаж музыкального материала в зависимости от замысла постановки (

менять последовательность музыки, замедлять или ускорять музыкальный темп, использовать шумовые эффекты).

Четвертый этап – работа над созданием композиции танца и определение взаимодействия художественных средств, используемых в хореографическом произведении. На данном этапе выстраивается рисунок танца и хореографический текст. Только сам автор решает, какие выразительные средства хореографии он использует в своей постановке, какими постановочными приемами воплотит свой замысел.

Пятый этап – работа с исполнителями. Балетмейстер-сочинитель выступает в роли балетмейстера-постановщика. Этот этап начинается с первой репетиции, на которой рассказывается о замысле танца, задачах каждого исполнителя, происходит знакомство с музыкой. Последующая работа – это проучивание основных танцевальных движений. На данном этапе работы отслеживается справляются ли исполнители с танцевальными движениями. Именно здесь происходит выбор исполнителей будущего танца с которыми и проводится постановочная работа. Далее предполагается последующее проведение регулярных репетиций.

Шестой этап – сценическое оформление танца, которое предусматривает работу над костюмом, реквизитом, световым решением номера при последующем концертном выступлении. Сценический костюм позволяет представить создаваемый балетмейстером сценический образ исполнителя. Если в танце используется реквизит, то его наличие на репетициях должно быть с самого начала. (веточки, платочки, шали). Для создания определенной обстановки на сцене используются световые эффекты (затемнение, мелькание света, выделение световым лучом). Для решения творческого замысла балетмейстера используются и видеопроекторы.

Седьмой заключительный этап – концертное выступление. Здесь подводится итог проделанной работе. При этом на данном этапе важное значение имеет сценическое оформление хореографического произведения.

Сцена – помещение, формирующее пространство для устройства театрального действия, сообщающееся со зрителем через отверстие-зеркало сцены. Сцена содержит рабочее пространство, видимое со всех мест зрительного зала и пространство невидимое зрителю, которое необходимо для перемены декораций и подготовки исполнителей к выходу на сцену. По глубине сцену делят на авансцену, среднюю часть и арьер, зеркало сцены (за нижнюю кромку зеркала сцены условно принимают красную линию).

Важную роль при оформлении танца играет сценический костюм т.к. искусство танца воспринимается зрительно, именно он создает зрелищную сторону танца. Костюм может служить для характеристики героя, или быть дополнением в создании определенного образа [42]. Костюм должен быть удобным, не затруднять движения исполнителя. Костюмы создаются на основе традиционной народной одежды. При создании костюма необходимо учитывать фактуру ткани, а также цветовые гаммы соответствующие заложенной в танце идеи или традиции народа. Например, русский костюм традиционно делился на девичий и женский. Учитывать возрастные особенности исполнителей – важно в работе балетмейстера над созданием костюма.

Создание сценического костюма происходит по трем направлениям: этнографическому (использование настоящих источников), обобщенному (использование в создаваемом новом костюме подлинной этнографической основы, однако не связанной с географической областью ношения) и стилизационному (костюм представляет собой современную стилизацию, далек от истинно народной основы).

Костюм играет роль в создании сценического образа, не только своим обликом, но и как средство, помогающее исполнителю исполнить роль, донести до зрителя образ. К средствам оформления сценического образа относят также искусство грима.

В сценическом оформлении используют декорации. Требования предъявляемые к декорациям – прочность, легкость, простота в

изготовлении, быстрота сборки и разборки, высокое художественное качество. Декорации используются для создания стиля эпохи или для создания эмоционального настроения. При оформлении хореографического произведения могут применяться элементы реквизита и бутафории. Бутафория – род материального оформления. Представляющий собой поддельные вещи, употребляемые взамен подлинных (сабли, гирлянды цветов, венки). Реквизит – отдельные вещи или совокупность предметов и вещей, подлинных или бутафорских, являющихся материальным оформлением хореографического произведения (скамейки, табуретки, гармошки, трещотки, ложки, рушники, зонтики). Световое оформление иногда способно заменить декорации, беря на себя смысловую нагрузку. Оно дает возможность выхватить отдельные персонажи, сделать световые акценты. Свет помогает создать атмосферу хореографического произведения.

Таким образом, создание хореографической композиции – сложный процесс, представляющий собой гармоническое единство формы и содержания и отличающегося специфичностью выразительных средств и особенностей. Составляя танцевальную комбинацию, необходимо определить ее цели и задачи, форму и структуру, выявить основные и второстепенные движения и задать целостность: движения необходимо расположить в определенном порядке, расположение движений должно быть таким, чтобы комбинация воспринималась зрителем, комбинация была удобна для исполнения.

1.2. Специфика постановки хореографических композиций для детей дошкольного возраста

При создании хореографических композиций для детей дошкольного возраста важное значение имеет не только учет общих канонов создания

хореографической композиции, но и учет особенностей психофизиологического развития детей, что в совокупности составляет специфику постановки хореографических композиций для детей.

Поскольку общие принципы создания хореографических композиций, были описаны в предыдущем параграфе, в настоящем параграфе особое внимание уделим описанию особенностей физиологического и психологического развития детей, как обязательному условию для постановки хореографических композиций.

Залогом освоения основных элементов танца являются анатомо-физиологические особенности обучающегося. Поэтому, первую очередь остановимся на рассмотрении особенностей центральной нервной системы, опорно-двигательного аппарата, морфологических и функциональных изменений мышечной системы дошкольников.

В дошкольном возрасте совершенствуются функциональные возможности центральной нервной системы, в процессе взаимодействия с внешней средой у детей формируются умения и навыки, новые, более сложные условные рефлексы образуются на основе уже имеющихся. Следует учитывать особенность центральной нервной системы ребенка сохранять следы тех процессов, которые в ней происходили. Отсюда понятна способность детей быстро и легко запоминать показанные им движения. Однако для закрепления и совершенствования усвоенного необходимы многократные повторения. Большая возбудимость, реактивность, высокая пластичность нервной системы у детей способствует лучшему, а иногда и более быстрому, чем у взрослых, освоению довольно сложных двигательных навыков, в том числе хореографических. Причем очень важно с самого начала правильно формировать двигательные навыки у дошкольников, так как исправлять их очень трудно [11].

На шестом году жизни ребенка совершенствуются основные нервные процессы: возбуждение и особенно торможение. В данный период несколько легче формируются все виды условного торможения (дифференцировочное,

запаздывающее, условный тормоз и др.). Совершенствование дифференцировочного торможения благоприятно сказывается на соблюдении ребенком правил поведения. Дети чаще поступают, «как надо», и воздерживаются от недозволенного [21].

Старший дошкольник способен дифференцировать свои мышечные усилия. Поэтому он может выполнять упражнения с различной амплитудой, переходить по заданию педагога-хореографа от медленных движений к более быстрым. Однако задания к детям, основанные на торможении, следует разумно дозировать, так как выработка тормозных реакций сопровождается изменением частоты сердечных сокращений, дыхания, что свидетельствует о значительной нагрузке на нервную систему [22].

Свойства нервных процессов (возбуждения и торможения) — сила, уравновешенность и подвижность также несколько совершенствуются. Дети быстрее отвечают на вопросы, меняют действия, движения, что позволяет увеличивать плотность занятий, включать в хореографические упражнения элементы, формирующие силу, скорость, выносливость.

Но все-таки свойства нервных процессов, особенно подвижность, развиты недостаточно. У детей пяти-шести лет динамические стереотипы (т.е. прочные системы связей в коре больших полушарий головного мозга, возникающие под влиянием постоянно повторяющихся в данный период времени воздействий), составляющие биологическую основу навыков и привычек, формируются достаточно быстро, но перестройка их затруднена, что тоже свидетельствует о недостаточной подвижности нервных процессов [17].

Костная система дошкольников характеризуется незавершенностью костеобразовательного процесса и сохраняет в отдельных местах хрящевое строение (кисти рук, берцовые кости, некоторые части позвоночника), поэтому очень важно следить за правильной осанкой детей, за правильным положением тела во время выполнения танцевальных движений, предупреждая возникновение деформаций позвоночника, грудной клетки,

костей таза, конечностей. Наблюдается и незавершенность строения стопы. Следует помнить, что чрезмерные нагрузки отрицательно сказываются на развитии скелета, вызывают искривление костей, и наоборот, умеренные по нагрузке и доступные для данного возраста хореографические элементы способствуют их укреплению [22].

Мышечная система развита у детей значительно слабее, чем у взрослых. Общая масса мускулатуры у ребенка дошкольного возраста составляет 20—22% по отношению к массе тела, т. е. в 2 раза меньше, чем у взрослого. Мышцы ребенка имеют волокнистую структуру, и по мере его роста, наряду с удлинением, происходит рост мышц, главным образом, в толщину. Скелетная мускулатура ребенка до 7 лет характеризуется слабым развитием сухожилий, фасций и связок. Брюшной пресс развит слабо и не в состоянии выдерживать большие физические напряжения. При значительных физических нагрузках происходит расслабление волокон и могут образовываться грыжи (пупочные). Хорошо развиты крупные мышцы туловища и конечностей, однако мелкие мышцы спины, имеющие большое значение для удержания правильного положения позвоночного столба, развиты слабее. Поэтому на хореографических занятиях необходимо особо следить за осанкой ребенка.

Относительно слабо развиты мелкие мышцы кисти, поэтому дети не обладают точной координацией движений пальцев. Масса мышц нижних конечностей по отношению к массе тела увеличивается интенсивнее, чем масса верхних конечностей, что связано с высокой двигательной активностью ребенка. Несмотря на то что уже к 5 годам значительно увеличивается мышечная масса, возрастает сила и работоспособность мышц, дети еще не способны к значительным мышечным напряжениям, к длительным физическим нагрузкам [17]. Планируя создание хореографической постановки важно учитывать, что деятельность с попеременным напряжением и расслаблением мышц меньше утомляет, чем та, которая требует статических усилий (длительное стояние или сидение).

Учитывая быструю утомляемость, необходимо избегать чрезмерных физических усилий при выполнении хореографических упражнений [28].

Основой проявления двигательной деятельности является развитие устойчивого равновесия. Оно зависит от степени взаимодействия проприоцептивных рефлексов (рефлексы, получаемые с мышц и сухожилий), вестибулярных рефлексов (реакции вестибулярного аппарата на изменения положения головы и туловища в пространстве) и других рефлексов, а также от массы тела и площади опоры. С возрастом ребенка показатели сохранения устойчивого равновесия улучшаются. При выполнении упражнений на равновесие девочки имеют некоторое преимущество перед мальчиками. В целом детям легче удаются упражнения, где имеется большая площадь опоры. Но возможны и недлительные упражнения, в которых требуется опора на одну ногу [26].

Развитие сердечнососудистой и дыхательной систем. К пяти годам у ребенка по сравнению с периодом новорожденности размеры сердца увеличиваются в 4 раза. Так же интенсивно формируется и сердечная деятельность, но процесс этот не завершается даже у подростков. В первые годы жизни ребенка пульс его неустойчив и не всегда ритмичен. Средняя частота его к шести-семи годам составляет 92 - 95 ударов в минуту.

Размеры и строение дыхательных путей ребенка дошкольного возраста отличаются от таковых у взрослых. Так, они значительно уже, поэтому нарушение температурного режима и влажности воздуха в помещении приводят к заболеваниям органов дыхания. Важна и правильная организация двигательной активности детей. При ее недостаточности число заболеваний органов дыхания также увеличивается (примерно на 20%). Жизненная емкость легких у ребенка пяти-шести лет в среднем составляет 1100 - 1200 куб.см., но она зависит и от других факторов (длины тела, типа дыхания и др.). К семи годам у детей ярко выражен грудной тип дыхания. Число дыханий в минуту достигает в среднем 25. Исследования по определению

общей выносливости у дошкольников показали, что резервные возможности сердечнососудистой и дыхательной систем у детей достаточно высоки [17].

Таким образом, организм ребенка-дошкольника находится в периоде становления функций, их непрерывного совершенствования. Важной особенностью анатомо-физиологического развития дошкольников является увеличение физиометрических показателей на фоне их недостаточно выраженной взаимосвязи с антропометрическими признаками. Данный факт свидетельствует о том, что в данный период жизни эти показатели в значительной мере зависят как от обучения так и от индивидуального двигательного опыта ребенка, что должно быть учтено при составлении хореографических композиций. Поэтому основой постановочной работы для детей этой возрастной группы является хореография построенная на максимально простой лексике.

Если основу для овладения техникой классического танца составляют анатомо-физиологические предпосылки, то организация хореографического материала в хореографической постановке определяется психологическими особенностями детей, поэтому расстроим далее особенности психического развития дошкольников.

Теоретические основы исследования психологических особенностей детей дошкольного возраста, определившие основные направления исследований в этой области в XX в. были обозначены в работах Л.С. Выготского. Ученый ставит общую проблему психического развития ребенка в контексте соотношения биологического и социального, естественного и исторического, природного и культурного. Культурное развитие ребенка, по Л.С. Выготскому, есть развитие социальное, основным механизмом и условием которого является обучение. Раскрывая механизмы, лежащие в основе обучения, Л.С. Выготский формулирует положение о «зоне ближайшего развития», определяющей достижения ребенка в непосредственном сотрудничестве и под влиянием взрослого, в противоположность этому совокупность уже «созревших» функций,

обеспечивающих самостоятельное решение ребенком определенного круга задач, Л.С. Выготский обозначил как его «уровень актуального развития» [12].

В дошкольный период происходит интенсивное развитие психических функций: восприятия, памяти, мышления, внимания. В то же время, подчеркивал Л.С. Выготский, дошкольное обучение существенно отличается от школьного, его специфика обусловлена, прежде всего, качественным своеобразием детского мышления и мотивации учения. Важным для современного понимания сущности и закономерностей обучения дошкольников является сформулированный Л.С. Выготским принцип функционального единства сознания, согласно которому сущность психического развития определяется не столько изменениями отдельных функций, сколько перестройкой функциональных связей и отношений, которые и определяют кардинальное изменение всей психики ребенка как целого при переходе от одного возраста к другому [18].

Большой вклад в исследование психологических особенностей детей дошкольного возраста внесли работы Дж. Брунера, Л.А. Венгера, А.В. Запорожца, З.М. Истоминой, А.Н. Леонтьева, В.С. Мухиной, Ж. Пиаже, Н.Н. Поддъякова, С.Л. Рубинштейна, А.П. Усовой, Д.Б. Эльконина и др.

Детально исследованы особенности умственной сферы и отдельных познавательных процессов, развитие мотивационной сферы; формирование самосознания дошкольника, общение и способы социального взаимодействия, специфика игровой, изобразительной и др. видов детской деятельности, механизмы формирования в дошкольном возрасте элементарной учебной деятельности. Анализ исследований в этой области позволяет выделить наиболее существенные с точки зрения начала школьного обучения психологические новообразования старшего дошкольного возраста и составить психологический портрет ребенка 6-7 лет [6].

Ребенок-дошкольник отличается динамичным развитием. На протяжении дошкольного возраста происходят существенные изменения в различных направлениях, совершенствуются различные виды деятельности (игра, конструирование, рисование). Активно развивается внимание, память, мышление и воображение. У ребенка расширяется круг представлений о мире, он учится управлять собой, регулировать свое поведение, осваивает новые социальные отношения [21].

В этом возрасте закладываются основы будущей личности: формируется устойчивая структура мотивов; зарождаются новые социальные потребности. Формируется потребность в уважении и признании взрослого, желание выполнять важные для других, «взрослые» дела, быть «взрослым»; потребность в признании сверстников (у старших дошкольников активно проявляется интерес к коллективным формам деятельности и в то же время стремление в игре и других видах деятельности быть первым); появляется потребность поступать в соответствии с установленными правилами и этическими нормами. В этом возрасте возникает новый (опосредованный) тип мотивации – основа произвольного поведения, ребенок усваивает определенную систему социальных ценностей, моральных норм и правил поведения в обществе, в некоторых ситуациях он уже может сдерживать свои непосредственные желания и поступать не так, как хочется в данный момент, а так, как «надо». На седьмом году жизни ребенок начинает осознавать свое место среди других людей, у него формируется внутренняя социальная позиция и стремление к соответствующей его потребностям новой социальной роли. Ребенок начинает осознавать и обобщать свои переживания, формируются устойчивая самооценка и соответствующее ей отношение к успеху и неудаче в деятельности [27].

Старший дошкольный возраст играет особую роль в психическом развитии ребенка: в этот период жизни начинают формироваться новые психологические механизмы деятельности и поведения, происходит процесс активного развития и становления познавательной деятельности. Ребенок

стремится узнать, как устроены предметы, для чего они предназначены, пытается установить взаимосвязи предметов и явлений действительности. К концу дошкольного возраста отмечается явное предпочтение интеллектуальных занятий практическим. Разрозненные, конкретные малоосознаваемые впечатления об окружающей действительности становятся все более четкими, ясными и обобщенными, появляется некоторое целостное восприятие и осмысление реальности, возникают зачатки мировоззрения.

В этом период происходят значительные изменения структуры и содержания детской деятельности. Начиная с подражания взрослому, через расцвет сюжетно-ролевой игры, ребенок приходит к освоению более сложными видами деятельности, требующими нового (произвольного) уровня регуляции, основанного на осознании целей и задач деятельности и способов их достижения, умении контролировать свои действия и оценивать их результат (учение). Старшему дошкольнику уже доступно принятие учебной задачи, он понимает, что выполняет то или иное действие для того, чтобы научиться выполнять его правильно. Ребенок 6-7 лет может использовать усвоенный способ действия в новых условиях, сравнить полученный результат с образцом, увидеть расхождения [18].

Большое значение для развития ребенка имеют творческие виды деятельности. Они требуют получения определенного продукта, способствуют развитию возможности анализировать объективные свойства действительности, создавать и реализовывать собственные замыслы. Эти деятельности также проходят сложный путь развития в дошкольном возрасте, а уровень такого развития является важнейшей характеристикой общего продвижения ребенка на каждом возрастном этапе [16].

Дошкольный возраст - это возраст, который характеризуется, прежде всего, развитием игры. Значение игры для освоения учебной деятельности и подготовки в школе раскрыто в работах Л.И. Божович, С.Г. Якобсон, Т.Н. Дороновой, Н.В. Нижегородцевой и др. В детской психологии

проанализированы самые разные виды игр: манипулятивная, режиссерская, сюжетно-ролевая, игра с правилами, дидактическая. Центральное место среди них занимает сюжетно-ролевая игра. Именно в этом виде игр происходят наиболее существенные изменения в психике ребенка. Сюжетно-ролевая игра интегрирует и выявляет самые существенные стороны развития ребенка. Впервые в игре появляется важнейшая способность - действовать в плане представлений. В игре ребенок, действуя с одним предметом, представляет на его месте другой. В игре развивается воображение и мышление ребенка, он планирует выполнение замысла, творчески импровизирует по ходу игры. Л.С. Выготский писал, что «игра ребенка не есть простое воспоминание о пережитом, но творческая переработка пережитых впечатлений, комбинирование их и построение из них новой действительности, отвечающей запросам и влечениям самого ребенка» [6]. Учитывая описанные особенности, важно, чтобы постановщик строил свои композиции на доступных для дошкольников образах, на игровом материале.

Умственное развитие – наиболее информативный и сложный показатель развития ребенка. В широком смысле под умственным развитием понимается развитие основных познавательных процессов: восприятия, памяти, мышления, воображения, внимания и речи. На протяжении дошкольного возраста когнитивные процессы ребенка претерпевают количественные (позволяющие ему удерживать все большее количество информации) и качественные изменения. Качественные изменения характеризуются появлением опосредованности и произвольности. Одним из основных новообразований дошкольного возраста является воображение. Основные показатели развития воображения - это его символический характер, продуктивность в сочетании с оригинальностью и гибкостью образов, создание плана-замысла и его реализация. Появляется очень важная особенность – подчинять свое воображение определенному замыслу, следовать заранее намеченному плану, естественно внося в него некоторые коррективы. Дети начинают создавать законченные, наполненные

различными деталями произведения, в т.ч. хореографические [12]. Дети могут принять посильное участие в создании хореографических образов. Для этого еще в процессе работы над замыслом постановки детям можно дать образные задания, раскрывающие тему.

Следует подчеркнуть, что описанные выше анатомо-физиологические и психологические особенности дошкольников являются главным условием целенаправленного и осознанного создания хореографических композиций, а это возможно лишь тогда, когда работа с ребенком построена на ясном понимании закономерностей психического развития [6, 12, 21].

Таким образом, описанные выше психолого-физиологические особенности дошкольников позволяют прийти к выводу о том, что исполнительские возможности детей ограничены, поэтому хореограф должен уметь отобрать танцевальные движения и, соединяя их в интересных сочетаниях, строить из небольшого числа движений и элементов множество танцевальных фраз. В этом отношении интересны работы крупнейших хореографов - Л.Якобсона, П. Вирского, Б. Фенстера.

Создавая танцевальные произведения для детей, автору необходимо стремиться к доступности хореографического языка. Движения должны быть просты и в то же время интересны. Не стоит увлекаться обилием разнообразных ритмических фигур, технических сложностей. Видя на первых репетициях, что язык постановки юному исполнителю не доступен, у него пропадает желание заниматься. И напротив, если он начнет понимать композицию, то уже не отступит перед трудностями, а будет упорно работать.

При создании детской хореографической композиции постановщик должен обратить особое внимание на тематику. Детскую постановку следует рассматривать как средство расширения кругозора ребёнка, знакомства его с жизнью.

При постановке народного танца педагогу-балетмейстеру следует обратить внимание ребенка, прежде всего на характеристику данного народа,

его образа жизни, быта, истории и т.п. Делая это творчески, а не казённо, балетмейстер пробуждает воображение детей и решает при этом две задачи: во-первых, знакомит их с тем или иным народом, страной; во-вторых, добивается более характерного исполнения танца. Если это сюжетный танец, то исполнителей следует познакомить с литературной основой, разработать идейную сторону произведения, образы героев, причём делать это следует, сообразуясь с возрастными особенностями психологии ребёнка, не нарушая детского воспитания, а лишь развивая его.

Работая над постановкой народных танцев, руководитель должен находить такие формы, которые отвечали бы возможностям детского возраста и одновременно сохраняли черты настоящего народного искусства. На классической основе можно поставить много интересных танцев на современную тематику. Иногда можно использовать материал классического балета. Дети любят исполнять сказочные персонажи, птиц, зверей и т.д. Подбирая к репертуару классические произведения, необходимо учитывать техническую и физическую подготовленность исполнителей, а также их внешние данные. Недостатки фигуры, неприметные в народных и современных костюмах, обязательно проявляются в костюмах, предназначенных для исполнения классических танцев (пачках, хитонах и т.д.).

Затрагивая вопрос о тематике постановок для детей среди многообразия танцевальных видов хочется выделить игровой и бытовой. В игровом танце каждый ребёнок (или группа детей) получает строго определённую роль, наполненную конкретным содержанием и смыслом, для исполнения которой ребёнок мобилизует весь свой жизненный опыт. В бытовом танце содержательной стороной является танцевальное движение, ритмически и мелодически родственное музыке, а ролевые взаимоотношения основаны на гендерном самоподражании (девочки исполняют роли девочек, а мальчики - роли мальчиков). Игровой танец может быть импровизационным. В импровизации ребёнок может пользоваться

имитационным, ассоциативным подражанием. Отсюда виды импровизационного танца могут быть имитационными, ассоциативными. Наиболее приемлемы для детей младшего возраста занятия имитационным игровым танцем.

Тема танцевальной композиции определяет и принципы формирования репертуара для детского хореографического творчества. Включая ту или иную композицию в репертуар, хореограф должен детально изучить ее с точки зрения актуальности темы, ее воспитательного воздействия, творческого интереса, возможностей совершенствования творческого мастерства исполнителей. В процессе формирования репертуара необходимо стремиться к сохранению постановок, наиболее интересных с творческой стороны, ярких по мысли и ее сценическому воплощению, в которых наиболее полно отражается творческая индивидуальность коллектива.

Подбор репертуара требует от педагога-хореографа чёткого перспективного видения педагогического процесса как цельной и последовательной системы.

Одним из критериев при подборе репертуара является его реальность, соответствие репертуара техническим, художественным и исполнительским возможностям участников коллектива.

При создании репертуара необходимо придерживаться определённых требований:

- Необходимо помнить, что постановки должны соответствовать возрасту (каждому возрасту – свои номера) и уровню развития детей, они должны быть понятны им самим, тогда их поймёт и примет зритель.

- Важно помнить, что сюжетно-игровая форма хореографического произведения -это универсальная художественная форма, способствующая развитию образного мышления детей. Для одной и той же возрастной группы необходимо создавать танцы разного жанра: игрового, сюжетного.

- При решении номера его содержание и образность должны исходить из его темы, диктуемой музыкальным материалом.

- Учитывать учебно-тренировочные цели.
- Помнить о возрастной психологии детей и исходить из индивидуальных возможностей исполнителей при постановке танцев.
- Создавать танцевальные произведения в расчёте на весь коллектив, отдельных сольных исполнителей, на пять – шесть человек (это позволяет работать с двумя составами), так как важно занимать всех участников коллектива.
- В балетмейстерской практике классика, имеющая специфический язык, как бы цементирует весь материал, создавая некий обобщённый образный сплав.

Практическая работа над постановкой начинается с разъяснений педагога, которые помогают детям понять содержание танца, выяснить характеры действующих лиц, образы постановки и т.д. После беседы учащиеся прослушивают музыкальное сопровождение. Только после этого руководитель переходит к практическому показу отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер их исполнения. Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средством раскрытия содержания танца.

Хореографические постановки на основе классического танца можно создавать для детей старше пяти лет. На классической основе можно поставить много интересных танцев на современную тематику. Дети любят исполнять сказочных персонажей, птиц, зверей и т.д. Подбирая к репертуару классические произведения, необходимо учитывать техническую и физическую подготовленность исполнителей, а также их внешние данные. Недостатки фигуры, неприметные в народных и современных костюмах, обязательно проявляются в костюмах, предназначенных для исполнения классических танцев (пачках, хитонах и т.д.)

Приступая к созданию того или иного танца, хореограф, прежде всего, должен выбрать интересный сюжет. Если создается народный танец,

необходимо сохранить его народный колорит и в то же время подобрать такие формы движений, которые были бы доступны для исполнения детьми. Народный танец рекомендуется создавать с элементами игры.

Выбрав сюжет и определив характер танца, подбирают к нему музыкальное сопровождение. Замысел хореографического произведения, его содержание и настроение должны соответствовать музыке. Лучше всего подбирать для постановки законченное музыкальное произведение.

В каждой постановке должны быть предусмотрены такие разделы: завязка, развитие танцевального действия, кульминация танца и развязка. После подготовительной работы постановщик приступает к созданию композиции танца – его рисунка и подбора движений (хореографический текст). При этом нужно следить, чтобы начало музыкальной фразы совпадало с началом нового построения. Это не значит, что построения должны меняться на каждую музыкальную фразу. Их смена зависит от замысла руководителя.

Работая над подбором соответствующего музыкального сопровождения, над общей композицией, нужно представить себе будущий танец во всех его деталях: характер, развитие действия, отдельные построения, переходы, движения.

Различные фигуры (круг, звёздочки, линии и т.д.) исполняются на 1-8 тактов, причём последние 2 такта, а иногда и целая музыкальная фраза могут служить перестроением к новой фигуре.

Каждый танец имеет определённую продолжительность. Так танец одного - двух исполнителей длится около 1-2-х минут, четырёх-шести – 1-3 минут; массовый танец 2-3 минут. Это нужно помнить в процессе работы над созданием танца, так как продолжительный танец утомляет зрителей и исполнителей, становится однообразным и неинтересным. Перед тем, как приступить к постановке того или иного танца, нужно хорошо усвоить его содержание и характер, а также в совершенстве изучить все его движения.

Приступая к разучиванию танца, руководитель кратко рассказывает детям его содержание, предлагает послушать музыку, показывает эскизы костюмов и оформления.

Только после этого можно приступать к постановке. Прежде всего, дети разучивают под музыку все движения, из которых состоит танец. Рекомендуется изучать движения сначала у станка, и уже потом, когда они усвоены, совершенствуют их на середине зала. Если танцевальные движения сложны, лучше всего разучивать вначале движения ног, а затем постепенно отрабатывать их совместно с движением рук, головы, корпуса.

Для одновременного и точного исполнения движений под музыку руководитель сначала громко и чётко произносит «И» (счёт последней восьмой такта), концертмейстер начинает играть, и дети исполняют предложенные движения.

Когда все движения танца изучены, можно приступать к разучиванию фигур и построений. Сначала разучивают вступление к танцу, затем одну - две фигуры (в зависимости от их сложности). Разучивание по частям повторяется два – три раза. В это время руководитель делает соответствующие замечания учащимся, исправляет их ошибки. Далее разучивают следующие фигуры, каждую отдельно.

Если одна часть танца очень сложна для исполнителей или очень проста, руководитель может изменить фигуры или движения, не изменяя композицию танца в целом.

Закончив постановочную работу, руководитель два-три раза повторяет с детьми разученную часть танца, не делая им никаких замечаний. Это помогает лучше запомнить последовательность построений движений. После того как танец разучен, отрабатываются его отдельные части. Для этого танец повторяют с остановками. Руководитель указывает исполнителям на ошибки и помогает их исправить.

Когда дети хорошо усвоили все танцевальные движения, запомнили последовательность и чередование фигур, можно приступить к окончательной отработке танца.

В массовых танцах следует добиваться согласованности, единства исполнения. Необходимо также внимательно следить за тем, чтобы рисунок танца (круг, колонны, звёздочки и т.д.) исполнялся ровно и чётко; расстояние между танцующими должно быть одинаковым, все групповые движения нужно исполнять одновременно. Закончив общую постановку танца, следует работать над его выразительностью, правильной манерой исполнения, характерными для данного танца движениями ног, рук, корпуса и головы.

Педагог-хореограф должен добиваться исполнения танца с определённым настроением (весело, бодро, лирично) в зависимости от его содержания. Если танец исполняется на сцене, необходимо научить детей не оставлять сцену сразу же после окончания танца, а несколько секунд постоять на месте, поклониться зрителям и организованно выйти за кулисы.

Следующим ответственным этапом работы является репетиция, на которой впервые надевают костюмы. Костюмы для исполнителей должны быть готовы заблаговременно, чтобы исполнители могли бы их «обжить», поскольку движения очень связаны с формой одежды, её весом, длиной, кроем. В русском танце платочки, шали т. п. предметы употребляются часто и активно, и если они появляются в руках у исполнителей незадолго до генеральной репетиции, это может сказаться на качестве исполнения, – танцоры просто не успеют свыкнуться с ними, научиться работать свободно и без особого нажима, мешающего танцу. В целом костюм играет важную роль в передаче образа и замысла танца и помогают исполнителю донести этот замысел до зрителя. В итоге, когда всё отработано, костюмы подобраны, танец сформирован – можно его выпускать на зрителя.

Материалы, представленные в настоящем параграфе позволяют утверждать, что постановка детского танца – это не ряд «рецептов», как создавать танец, а ряд тем, которые педагог развивает и варьирует в

зависимости от своих личных знаний, а также от уровня подготовки воспитанников, которую можно развивать на занятиях хореографией.

При этом наиболее важными принципами построения детских хореографических композиций являются следующие: композиции должны строиться с учетом физической подготовленности учеников, нагрузка должна быть дозированной, темп выполнения элементов медленный, необходима смена видов активности в хореографической композиции, содержание хореографического материала должно быть основано на опыте юных танцоров, в основу сюжета хореографической композиции должны быть положены доступные возрасту темы, простые сюжеты и образы.

1.3. Каноны классического танца как основа лексики хореографического искусства

Классический танец – является одним из главных выразительных средств хореографического искусства и представляет собой исторически сложившуюся, упорядоченную систему танцевальных движений, которая формировалась на протяжении многих веков и у многих народов. По определению Л.Д. Блок, «классический танец - система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классическом танце эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде» [7, с. 64].

Термин «классический танец» возник в России в конце XIX века, в результате обособления отдельных видов танца, разделения танцовщиков на «классических» и «характерных». Постепенно термин вошёл в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины - «серьёзный», «благородный», «академический» [24].

Непременные условия классического танца: выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила. Система классического танца складывалась путём отбора определённых положений и движений [23].

Важнейший канон классического танца - выворотность (*en dehors*). В её основе - естественное стремление человека к распрямлённости, вытянутости, прямизне. Происхождение выворотности приписывают иногда французскому придворному балету, хотя известно, что она существовала с незапамятных времён, когда едва началась разработка приёмов сценического танца как в Европе, так и на Востоке [15].

Выворотность, способность танцовщика к свободному развёртыванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев (стопа параллельно линии плеч), способствует чистоте пластичных линий движений ног, делает невидимыми углы, образуемые пятками при поднимании ног, позволяет использовать боковые движения. Выворотность может быть врождённой, что зависит главным образом от строения тазобедренных суставов, или приобретённой путём длительных упражнений. Выворотность - необходимое условие исполнения классического танца, она значительно расширяет выразительные возможности человеческого тела [13].

На основе выворотности в классическом танце разработано учение о закрытых (*fermes*) и открытых (*oeverts*), скрещенных (*croises*) и нескрещенных (*effaces*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*en dehors*) и внутрь (*en dedans*) [5].

Поза - определенное положение корпуса, ног, рук и головы. Основные позы классического танца: *croisee*, *effacee*, *ecartee* и четыре *arabesques*. Позы разделяются на большие и малые в зависимости от того, поднята отведённая нога или находится на полу. Имеются варианты поз, которые образуются от изменения позиций рук и положений головы [4].

Позиции - основные положения ног (вернее, положения стоп на полу) и рук в классическом танце. Позиции обуславливают единое для всех танцовщиков правильное исполнение каждого pas, способствуют гармоничному расположению фигуры в пространстве, определяют грацию и выразительность танца. Позиции утвердились в танцевальной практике в конце XVII века. Из основных позиций образуется множество производных положений. Позиции ног основаны на принципе выворотности и натянутости [24].

Наибольшей вытянутости, прямизны человек способен достигнуть в прыжке, полете. Высшая точка вытянутости на полу - танец на пальцах (пуанты), пальцевой технике предшествует техника полупальцы. Полупальцы - положение одной или двух ступней на полу, при котором пятки подняты, и тяжесть корпуса находится на передней части ступни. Полупальцы могут быть низкими, средними и высокими [9].

Помимо позиции ног, рук, корпуса, головы в классическом танце используется строго ограниченное число групп движений, включающих понятия:

- 1) сгибать (plier - плие);
- 2) вытягивать (etendre - этандр);
- 3) поднимать (relever - релеве);
- 4) скользить (glisser-глиссе);
- 5) прыгать (sauter - соте);
- 6) бросать (elancer - элансе);
- 7) поворачивать (tourner-турне).

В механическом смысле классический танец представляет собой переход из одной позиции в другую при помощи перечисленных движений [23].

Отличительной особенностью классической хореографии является и то, что отработка его осуществляется в процессе учебного процесса. Каждый урок классического танца обычно начинается с упражнений у станка. Станок

в балете - приспособление для упражнений танцовщиков. Международное наименование станка - «бар» (франц. *barre*, англ. - *bar* в значении «брус, барьер, поручень»). Состоит из круглого, обычно деревянного бруса диаметром 6-7 см, укрепленного вдоль стен репетиционного (или учебного) танцевального зала [5]. Станок появился в балетном классе на рубеже XVIII-XIX вв., когда в практику театрального танца вводились позы с отведением ноги под углом 90 [9]. Выполнение танцевальных упражнений «у станка» (франц. *exercice a la barre*, англ. *exercise at the bar*) способствует выработке выворотности, устойчивости и баланса.

Сегодня школа классического танца располагает огромным арсеналом технических приемов и выразительных средств. Освоение этого материала создает основу для изучения других танцевальных направлений. Необыкновенно красивая и выразительная техника классического танца представляет собой объемный и достаточно сложный для изучения и освоения материал. Поэтому одновременно с развитием техники классического танца стали развиваться теория и методика освоения его лексики [8].

В специальной литературе вопросам методики освоения обучающимися лексики классического танца посвящен ряд работ как российских, так и зарубежных авторов. Основополагающим трудом является книга А. Я. Вагановой «Основы классического танца» [10]. В данной работе описаны методические принципы построения урока классического танца. По мнению автора классический танец является важнейшим средством воспитания и развития физических данных, поскольку классический танец и его школа являются единственной всеобъемлющей системой профессионального воспитания человеческого тела, существующей уже более четырехсот лет. Экзерсис, основанный на классическом танце, является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные экзерсисы (джаз - модерн, народно - сценический танец и др.). Этот комплекс наиболее

правильно и гармонично формирует тело, активно исправляет физические недостатки, создавая прекрасную манеру танца и осанку [10].

Повышение эффективности и результативности урока связано, с построением каждого из его разделов - экзерсиса у станка, экзерсиса на середине, *allegro*, экзерсиса на пальцах и с умением методически правильно создавать учебные комбинации [3].

Классический экзерсис имеет практическое значение на протяжении всех лет обучения, поэтому его элементы изучаются досконально и тщательно. В зависимости от программы класса каждый раздел урока имеет свои задачи и определённый порядок следования одного движения за другим. Он не произволен. Урок должен выстраиваться с учетом профессиональных и физических данных учеников, в нем необходимо продуманно чередовать и распределять физическую нагрузку на определённые группы мышц и связок, стремиться к органическому сочетанию силовых и танцевальных движений [1].

На исполнение каждого раздела урока классического танца отводится определенное количество времени с учётом показа комбинаций. Пройденные движения отрабатываются, создавая фундамент для исполнения более сложных движений, изучаемых впоследствии. Работая над экзерсисом, необходимо движения исполнять у станка и выборочно на середине зала (в зависимости от цели и задач урока), как с одной, так и с другой ноги. Это в равной мере развивает и укрепляет двигательный аппарат учащегося и совершенствует технику танца [19].

Поклон выполняется в начале и в конце урока. Применяется как приветствие и как прощание в классе хореографии. Прививает навыки вежливости, культурного общения. Мысленно подготавливает учащихся для дальнейшей работы в классе. Помогает успокоиться, сосредоточиться, сконцентрировать внимание на занятии [7].

Все учебные задания начинают с соответствующей подготовки (*preparation*). Помимо этого от учащихся нужно требовать умения

внимательно и аккуратно заканчивать движение. Это вносит в исполнение элемент завершенности и одновременно дисциплинирует внимание [5].

Экзерсис у станка строится по принципу от простого к сложному. Начинают его с *demi* и *grand plie*, после идут различные виды *battement*: *battement tendu*, *battement tendu jete*, после *ronde de jambe par terre*, далее *battement fondu*, *battement frappe*, *ronde de jambe en l'air*, *petit battement*, *adagio*, *grand battement jete*. Экзерсис на середине комбинируется из тех - же движений, что и у станка на выбор педагога [8].

Одна из наиболее важных частей урока *allegro* (маленькое, среднее и большое) - освоение и отработка прыжков. В него входят все прыжки классического танца. В *allegro* развиваются такие элементы как элевация и баллон. В этом разделе заложена танцевальная наука. Как правило, основная часть танца строится на *allegro* [9].

Завершающая часть урока предназначена для того, что бы организм учащихся после напряженной работы при помощи выполнения различных форм *pour de bras* с наклонами и перегибами корпуса пришел в состояние покоя [4].

Такое построение урока классического танца в целом дает возможность проводить его с постепенным усложнением, при этом каждая часть урока должна иметь свою кривую постепенного нарастания и спада в конце, что дает возможность ученикам приступить к выполнению следующей, более сложной части урока с новыми силами.

Оптимальное распределение силовой нагрузки необходимо не только в отдельных частях урока, но и во всех упражнениях с учетом количества повторений заданного движения. Построение каждой комбинации должно быть обусловлено задачей всего урока. Каждая комбинация неразрывно связана как с предыдущей, так и с последующей. Комбинация не должна быть перегружена элементами, но и слишком простая комбинация тоже не приемлема. Она не развивает танцевальности и выразительности участника. Комбинация должна быть полезна не только в учебном плане, но и развивать

художественно - артистическую натуру учащихся, способствовать развитию мышечной памяти [13].

При сочинении комбинации полезно использовать логическое развитие движений или же перебивать его контрдвижением, что в музыке аналогично контртемпу. Подобные «неудобные» комбинации ставят перед участниками дополнительные сложности, воспитывают ловкость и собранность, умение владеть своим телом [20].

Ученики должны знать, как правильно выполняется каждое движение, а так же уметь указывать на возможные ошибки при исполнении. Для этого их необходимо знакомить с методикой классического танца. Достичь хорошего качества возможно не только благодаря тщательному контролю педагога, но и при сознательной работе и постоянном самоконтроле [2].

Большое значение в уроке классического танца играет музыкальное сопровождение. Если в пространстве классический танец руководствуется собственными законами, то во времени он полностью согласуется с музыкой и измеряется теми же длительностями, что и она. Из музыки классический танец черпает своё содержание. Возможны, однако, случаи, когда музыка лишь иллюстрирует танец, аккомпанирует ему, являясь метроритмической основой [25]. В процессе занятий необходимо вырабатывать у учащихся умение выполнять движения под музыку не схематично, а творчески вникать в музыкальные интонации и воплощать их пластически. Эмоционально образная и метроритмическая стороны музыкального сопровождения должны восприниматься участниками осмысленно. Понимание характера музыкального сопровождения помогает верно, согласовать действия с музыкальным ритмом при творческом восприятии темы - мелодии. На уроках должны использоваться произведения русской и зарубежной классики. Составляя урок и отдельные комбинации, нужно исходить не только из метро - ритмической стороны музыки, но и пластически передавать её характер, особенности ее формы и структуры [13].

Таким образом, термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Лексика классического танца - основа хореографии, это великая гармония сочетания движений с классической музыкой. Для глубокого изучения и всестороннего овладения лексикой классического танца, педагогу-хореографу недостаточно прочесть и освоить педагогическое наследие классического танца и сухо выдавать комбинации ученикам. Необходимо совершенствовать практику педагогического мастерства быть, всесторонне грамотным педагогом: «пропустить через себя», понимать и глубоко изучать биомеханику хореографических движений; владеть методами и приёмами психологического воздействия на учеников, для получения наилучших результатов; методически грамотно планировать весь учебный процесс, начиная с первого до последнего года обучения; владеть индивидуальным подходом к каждому обучающемуся; быть мастером своего дела. Только в этом случае учеником будет присвоена лексика классического танца и появится возможность ее использования в исполнительском творчестве[10].

Однако, следует заметить, что несмотря на достаточное количество научно-методических источников, посвященных педагогике и методике классического танца, до сих пор нет мало внимания отводится разработкам, в которых описывались бы технологии использования лексики классического танца в хореографических постановках для дошкольников. Сложность применения лексики классического танца в детских хореографических композициях заключается в том, что, педагог-хореограф, работающий с детьми, помимо знаний предметной области классического танца с присущей ему методикой обучения, должен владеть общими принципами балетмейстерской работы и специальными компетенциями в области педагогики и психологии детства, что позволит разработать и внедрить технологию постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца.

ВЫВОДЫ ПО I ГЛАВЕ

Создание хореографической композиции – сложный процесс, представляющий собой гармоническое единство формы и содержания и отличающегося специфичностью выразительных средств и особенностей. Составляя танцевальную комбинацию, необходимо определить ее цели и задачи, форму и структуру, выявить основные и второстепенные движения и задать целостность.

Вынашивая ту или иную тему, выбирая тот или иной сюжет, обдумывая те или иные хореографические средства, какими будет решаться номер, всегда и неизменно нужно помнить, для кого именно предназначена постановка. И дело не только в том, чтобы поставить танец по физическим силам и исполнительским возможностям каждого возраста, не менее важно, чтобы заложенные в танце мысли, воссозданные танцем реальные события жизни волновали ребят, были близки их душевному миру. В противном случае они окажутся только пассивными и безразличными исполнителями балетмейстерской воли, и работа не даст настоящих творческих результатов. Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ. В сценическом образе должна быть своя экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка.

Педагогу - постановщику детского танца необходимо стремиться к доступности хореографического языка. Движения должны быть просты и в тоже время интересны; не следует увлекаться обилием ритмических фигур, технических сложностей и т.д. Подбирая репертуар необходимо руководствоваться идейно - художественной направленностью танца или хореографической композиции, качеством музыкального сопровождения и обязательно возрастными особенностями и творческими возможностями детей. Художественный материал хореографической постановки должен отображать жизнь, близкую и понятную детям.

Сюжетами танцевальных постановок могут быть использованы картины художников, песни, сказки, басни, рассказы, стихотворения, как классиков, так и современных авторов. Смело решая новые задачи, изыскивая новые средства выразительности, постановщик должен всегда помнить, что главным мерилom творчества является художественная правдивость, чёткое и ясное донесение до зрителя идейного замысла произведения.

Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть подчинен идее хореографического произведения эмоциональному состоянию всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

Особое внимание следует уделять и музыке танцевального произведения. Значение музыки в работе с детьми велико. Первое требование, предъявляемое к «детской музыке», - доступность и простота. Если музыкальное сопровождение танцевального произведения сложны для исполнителей, то дети быстро охлаждаются к постановке. Наоборот, простая, доступная музыка будит их фантазию, увлекает, помогает преодолевать трудности. Танцевальность, образность, ясная мелодия, чёткий ритмический рисунок, яркие гармонии – необходимые качества музыки для детей.

Особая роль отводится репетиционному процессу. Педагогу-хореографу необходимо обдумать все мизансцены в постановках, а на репетициях, когда ещё отсутствуют декорации, использовать разные предметы (столы, стулья и пр.), которые помогут детям ориентироваться на сценической площадке.

Практическая работа над постановкой начинается с разъяснений, которые помогают юным исполнителям понять содержание танца, выяснить

характеры действующих лиц, образы постановки и т.д. После беседы, дети прослушивают музыкальное сопровождение. Только после этого педагог переходит к практическому показу отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер их исполнения.

Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средствами раскрытия содержания танца.

Следует также отметить важное значение состав исполнителей танцевального произведения. Нельзя злоупотреблять номерами, где заняты одни и те же дети.

Разучивание хореографического текста на основе лексики классического танца нельзя рассматривать вне связи с работой над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Движения исполнителя должны быть грамотными, убедительными, выражающими определённый характер. Каждое движение – это живая ткань образа. Детское хореографическое творчество, как важный компонент современной культуры, является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта ребенка с обширнейшим художественным и эстетическим опытом, накопленным в хореографическом искусстве.

ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ НА ОСНОВЕ ЛЕКСИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

2.1. Организационно-содержательные характеристики технологии постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца

Педагогическая технология - это определенный алгоритм, набор форм, методов, способов, приёмов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе на основе декларируемых психолого-педагогических установок, приводящий всегда к достижению прогнозируемого образовательного результата с допустимой нормой отклонения.

Основываясь на материалах, представленных в предыдущей главе, и беря за основу представленное выше определение педагогической технологии, под *технологией постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца* в настоящей работе мы будем понимать алгоритм (последовательность этапов, форм, методов) создания хореографической композиции для детей дошкольного возраста, на основе общих принципов создания хореографической композиции, с учетом лексики классического танца (способов и приёмов хореографического языка) и анатомо-физиологических и психологических особенностей дошкольников, приводящий к достижению прогнозируемого образовательного результата.

В качестве основных этапов работы над хореографической композицией мы выделяем:

1. Разработка идеи композиции.
2. Выбор доступной хореографической лексики классического танца.
3. Работа с исполнителями.
4. Репетиционный процесс.

Для иллюстрации специфики технологии постановки детских хореографических композиций на основе лексики классического танца рассмотрим ее использование при постановке конкретных композиций, которые будут представлены ниже.

2.2. Хореографическая композиция «Вальс мотыльков»

2.2.1. Идея хореографической композиции

Тема данной композиции – любовь маленьких девочек к танцу. Постановка представляет собой образный бессюжетный танец, основной целью которого является создание образа, олицетворяющего детскую мечту – стать балериной. В качестве символического образа постановки выбран доступный для осознания дошкольниками образ – образ мотылька. Это символ красоты, одухотворенности, способности к превращениям, к трансформациям. Подобно мотыльку, каждая девочка, надевая балетную пачку, превращается в прекрасную балерину, которая легко и радостно и кружиться в танце, восхищая зрителей своей грацией и красотой. Особую смысловую нагрузку несет и выбор жанра танца – вальс. Это особый лирический жанр, один из самых романтических танцев, погружающий в состояние эйфории и веры в исполнение мечты.

В качестве музыкального материала для постановки используется вальс из кинофильма «Человеческая комедия» Д. Шостаковича. Муз. раз. 3/4.

2.2.2. Этапы работы над хореографической композицией

1. Разработка идеи, моделирование костюма, поиск музыки.

Идея постановки возникла исходя из музыкального материала. Сама композиция не должна была заключать в себе ни закрученного сюжета, ни конфликта, а представлять собой образный танец где каждое движение – пропетое слово. Танец начинался и заканчивается торжественными аккордами, пробуждая у зрителя ощущение торжества воплощения мечты .

Поэтому первый этап работы заключался в поиске лексики, соответствующей этому образу.

Одной из задач работы было создание коллективной хореографии, обеспечивающей включение всех воспитанников, занимающихся в подготовительной группе (32 человека), а значит необходимо было продумать рисунки и взаимодействие между исполнителями.

Поскольку идея композиции связана с олицетворением мечты стать балериной, то в качестве костюма используется классическая шопенка, дополненная прозрачными «крылышками».

2. Выбор хореографической лексики.

В выборе танцевального языка для данной постановки было отдано предпочтение элементам классической хореографии. Лексический язык создавался, отталкиваясь от содержания программного материала, освоенного детьми в течении первого года обучения. На момент постановки композиции, дети освоили основные движения у станка, два прыжка (*temps leve saute*, *pas echange*), небольшие танцевальные комбинации на позы I и II арабеска. Проучены все позиции ног, за исключением IV.

3. Работа с исполнителями.

Перед непосредственной работой над композицией, с исполнителями была проведена беседа, где обсуждался основной замысел номера и образ, который необходимо воплотить на сцене. Был прослушан музыкальный материал, с которым предстоит работать.

На первом этапе работы были разобраны и выучены основные комбинации, отработаны необходимые элементы, позы, шаги. Отработка всех элементов была включена в содержание основного урока.

Приведем пример отработки некоторых элементов комбинации во время урока.

Музыкальный размер всех композиций $\frac{3}{4}$ (в соответствии с размером разучиваемой композиции)

Исходное положение: *epaulement croise V* позиция ног правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Голова повернута направо.

Вступление 2 такта (пропустить). Поклон занимает 8 тактов.

1 т. - шаг с подворотом до положения *en face* на правую ногу, руки через заниженную I позицию открываются до второй;

2 т. - левая нога приходит на положение *sur le cou de pied* сзади;

3 т. - *demi plie* в данном положении, руки опускаются в подготовительную позицию через положение *allonge*, голова наклоняется на левое плечо;

4 т. - вернуться исходное положение;

5 - 8 т. - повторить движение с левой ноги.

Танцевальный шаг в сочетании с *I port de bras*.

Шаг на каждую четверть. Смена положения рук на каждый такт. Сложность заключается в соединении движений разного характера.

1 т.- I позиция, 2 т. - III позиция, 3 т. - II позиция, 4 т. - подготовительное положение. Голова сначала провожает правую руку, затем левую. Шаг исполнять 64 такта.

Шаг на полупальцах в сочетании с *I port de bras*.

Шаг на каждую восьмую такта. Смена положения рук на каждый такт (аналогично с танцевальным шагом). Исполнять 64 такта.

Шаг с *degage*.

Исходное положение (стоя по направлению круга): V позиция ног правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Голова повернута направо (из круга).

Вступление занимает 2 такта (открыть руки во II позицию, голова провожает правую руку на протяжении всего хода).

1 такт:

1/3 - шаг правой ногой вперёд, левая проходит через *degage* вперёд на 25?, руки собираются в I позицию;

2/3 и 3/3- 2 шага на полупальцах левой и правой ногой, положение рук сохраняется;

2 такт: движение ног те же, только руки открываются во II позицию.

Шаг исполнять 16 тактов. Затем развернуться в другую сторону и исполнить всё с левой ноги.

I port de bras.

Preparation занимает 1 такт: первые 2/4 пауза, на вторые 2/4 происходит «вдох», голова работает за правой рукой. Комбинация на 16 тактов.

Смена позиций происходит на каждый такт. Сначала голова провожает правую руку, затем левую. Сделать комбинацию 1-й раз с открытыми глазами, 2-й раз - с закрытыми.

Demi и grand plie..

Исходное положение: I позиция ног, левая рука лежит на станке, правая в подготовительном положении. Голова повернута направо. В дальнейшем все комбинации будут описаны с правой ноги из V позиции (кроме *ronde de jambe par terre*).

2 *demi plie* на 1 такт каждое. 2 *grand plie* на 2 такта каждое. 1 такт *releve*. 1 такт смена позиции. Комбинацию выполнить по всем позициям (I, II, III, IV, V). Попытаться исполнить по II и V позиции с закрытыми глазами, либо по одному *demi* и *grand plie* с открытыми и по одному с закрытыми во всех позициях.

После каждой комбинации есть 2 аккорда, на которые нужно опустить руку в подготовительное положение.

Battement tendu jete.

Preparation занимает 4 такта. Комбинация на 32 такта.

1 - 4 такт - 3 *battement tendu jete* вперёд.

5 - 8 такт - 1 *battement tendu jete*, 2 *pique*, закончить в V позицию.

9-16 такт - повторить 1-8 такт в направлении в сторону.

17 - 24 такт повторить 1-8 такты в направлении назад.

25 - 28 такт - 2 *battement tendu jete* в сторону.

29 - 32 такт - полуповорот от палки, руки во II позиции. Повторить комбинацию *battement tendu jete* в направлении назад с левой ноги. В конце комбинации будет полуповорот к палке, руки в I позиции.

Temps lie.

Preparation занимает 1 такт. Комбинация на 8 тактов.

Каждое движение выполняется на 2/4 и 2/4 пауза в зафиксированном положении. Исполнить *temps lie* в чистом виде в направлении *en dehors* с правой ноги и *en dedans* с левой ноги.

Ronde de jambe par terre.

Музыкальный размер 4/4.

Preparation занимает 8 тактов. Комбинация на 32 такта.

1 - 4 такт - 2 *ronde de jambe par terre*.

5 такт - *passee par terre* вперёд.

6 - 7 - такт - *demie plie*, правая рука в это время на 1 такт поднимается в III позицию, за 2 -м тактом возвращается, левая рука сохраняет положение во II позиции.

8 такт - провести *ronde* назад.

9 - 13 такты - повторить 1-5 такт.

14 - 16 такт - *battement releve lent* на 90°. За последним тактом ногу опустить на носок вперёд, и вся комбинация повторяется в направлении *en dedans*.

Комбинация для закрепления поз I и II арабеска.

Исходное положение: *epaulement croise* V позиция ног, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Голова повернута направо

Музыкальный размер 2/4.

Preparation занимает 4 такта:

1 - 2 такт - пауза.

3 - 4 такт - «вздох» руками.

Комбинация на 32 такта.

1 такт - поворот в точку класса № 3.

2 такт - руки поднимаются в I позицию.

3 такт - battement tendu правой ногой.

4 такт - шаг на правую ногу в позу первого арабеска.

5 - 6 такт - сохранить положение.

7 такт - разворот корпуса до положения en face в точку класса № 1.

Руки переводятся во вторую позицию.

8 такт - руки опускаются в подготовительную позицию через положение allongee. Левая нога закрывается вперёд в V позицию.

9 - 16 такт - повторить комбинацию с левой ноги.

После этого исполнить всю комбинацию сначала, но вместо I арабеска, выходить во II.

Pas glissade en tournant.

Исходное положение: epaulement croise V позиция ног, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Голова повернута направо

Preparation занимает 4 такта:

1 такт - пауза.

2 такт - «вздых» руками.

3 такт - поднять руки в I позицию.

4 такт - довернуться до положения en face в сторону направления движения, demi plie на левой ноге, правая исполняет battement tendu, руки открываются в положение I арабеска (положение для вращения).

Танцевальная комбинация.

Исходное положение: epaulement croise V позиция ног, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. Голова повернута направо

Preparation занимает 4 такта:

1 такт - пауза.

2 такт - «вздых» руками.

3 такт - руки через подготовительную позицию поднимаются до уровня I. Голова повернута направо.

4 такт - *demi plie* на правой ноге, левая поднимается до уровня *sur le cou de pied* сзади.

Комбинация на 32 такта.

1 - 2 такт - *sissonne* в позу I арабеска с левой ноги (1 - такт прыжок, 2 - сохранить позу I арабеска в *plie*).

3 - 4 такт - *pas balance* за правой ногой, голова поворачивается на право, левая рука закругляется в I позицию, а правая во II.

5 - 8 - такт - повторить 1 - 4 такт.

9 - 10 - такт - шаг *degage* на левую ногу, правую подставить в V позицию назад. Левая рука поднимается в третью позицию, правая остаётся во II. Голова работает за левой рукой, взгляд направлен мимо локтя.

11 - 12 такт - сохранить позу.

13 - 14 такт - *pas suivi* по маленькому кругу за левой ногой. Дойти до положения *epaulement croise* с левой ноги.

15 такт - левая рука открывается из III позиции во II.

16 такт - *demi plie* на левой ноге, правая поднимается до уровня *sur le cou de pied* сзади. Руки через подготовительную позицию поднимаются до уровня I. Голова повернута налево. Далее повторить всю комбинация с правой ноги.

II *port de bras*.

Preparation занимает 2 такта:

1 такт: первые 2/4 пауза, на вторые 2/4 происходит «вздох», голова работает за правой рукой.

2 такт: первые 2/4 - руки поднимаются в I позицию, вторые 2/4 - пауза, третьи 2/4 - правая рука открывается во вторую позицию, левая в третью. Голова повернута на правое плечо.

Комбинация на 32 такта.

Смена положения рук на каждый такт. Повторить в чистом виде II *port de bras* 2 раза, за третьим руки не открывать в исходное положение для II *port*

de bras, а из I позиции поднять в III. Далее исполнить pas suivi en tournant до положения epaulement croise с левой ноги, и открыть руки для II port de bras.

Повторить всё с левой стороны.

Второй этап предполагал построение рисунков танца, работа с пространством, ракурсами, разбивка комбинаций на каноны, которые будут описаны ниже.

4. Репетиционный процесс.

1. Последний этап работы над хореографической композицией включал в себя репетиции отдельных фрагментов, рисунков и всего номера в целом. Совершенствовалась техника исполнения, музыкальность, эмоциональная выразительность участников композиции. Каждому исполнителю необходимо было освоить партию, которую необходимо исполнять в унисон с другими участниками-исполнителями. Рассмотрим методические приемы для развития музыкальности и эмоциональной выразительности на занятиях хореографии, которые в последующем крайне необходимы при работе над постановкой танца [31, с. 56]:

- выразительное исполнение музыкального материала;
- художественное и словесное вступление перед слушанием музыки;
- образное сравнение и объяснение с музыкальным персонажем поможет правильно и выразительно его выполнить;
- музыкальные игры помогают ребенку, научиться владеть своим телом, координировать свои движения, согласовывать их с движениями других детей;
- музыкально-ритмические упражнения учат детей ориентироваться в пространстве, закрепляет основные виды движений, способствует освоению основных элементов танцев.

2.2.3. Запись танца и его рисунок

Запись танца приведена в таблице 1.

Обозначения:

Г1 – первая группа исполнителей

Г2 – вторая группа исполнителей

Г3 – третья группа исполнителей

И. П. – исходная позиция (положение)

Таблица 1.

Запись танца «Вальс мотыльков»

Такты	Описание
И.П. муз.раз. 3/4	Номер начинается с точки. Три группы исполнителей (Г1, Г2, Г3) находятся на сценической площадке (Г1 и Г2 на первом плане сцены, Г3 на третьем плане, по центру).
1 – 8 такт	Г1 и Г2 начинают исполнять подготовку к Pas de bourrée без перемены ног с правой ноги, затем с левой ноги. Данное движение повторяется еще один раз и заканчивается в demi plie.
9 – 16 такт	Г3 исполняет подготовку к Pas de bourrée без перемены ног с правой ноги, затем с левой ноги. Данное движение повторяется еще один раз и заканчивается в demi plie.
17 – 24 такт	Каждая группа по очереди (Г1, Г2, Г3) выполняет раскрытие рук из подготовительного положения. Музыкальная фраза заканчивается сменой рисунка: группы Г1 и Г2 перемещаются назад на второй план сцены, а несколько исполнителей из третьей группы (Г3) выбегают вперед и образуют диагональ.

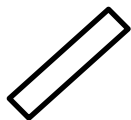
25 – 48 такт	В данный момент танцевальные движения выполняют только исполнители, находящиеся в диагональном построении: быстрые подъемы на полупальцы из первой позиции ног, подготовительные формы вращения по шестой позиции и подготовительные варианты для Port de bras.
проигрыш	Переход всех исполнителей в исходную позицию (положение)
49 – 56 такт	Г1 и Г2 начинают исполнять подготовку к Pas de bourrée без перемены ног с правой ноги, затем с левой ноги. Данное движение повторяется еще один раз и заканчивается в demi plie.
57 – 64 такт	Г3 исполняет тоже самое движение. Музыкальная фраза заканчивается сменой рисунка: группа Г3 перемещается вперед на первый план сцены, между группами Г1 и Г2.

Основные рисунки танца приведены в таблице 2.

Обозначения:



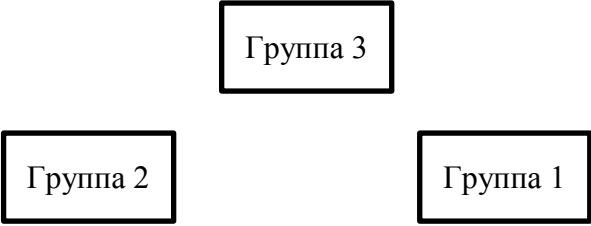
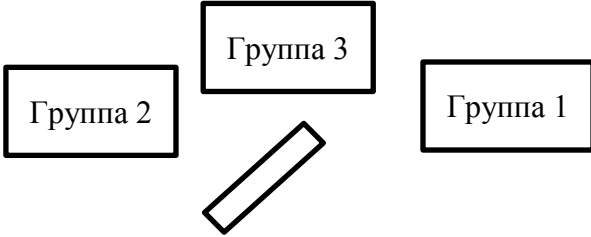
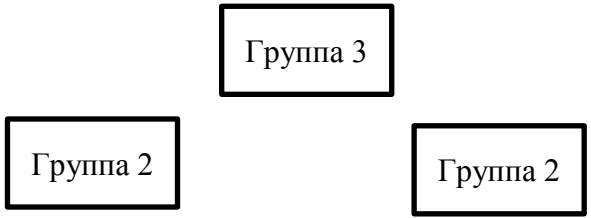

Группа исполнителей



Диагональное построение исполнителей

Таблица 2

Основные рисунки танца

1 – 24 такт	25 – 48 такт
	
49 – 63 такт	Окончание танца
	

ВЫВОДЫ ПО II ГЛАВЕ

Для детей дошкольного возраста характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене движений, длительное сохранение статистического положения для них крайне утомительно. В то же время движения детей еще не организованы, плохо координированы, запас двигательных навыков у них не велик, они нуждаются в его пополнении и усовершенствовании. Внимание детей этого возраста крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, им трудно продолжительное время сосредоточиваться на одном задании. Они легче воспринимают конкретный материал, живой образ для них гораздо ближе, нежели отвлеченное понятие [16, с. 35].

Игра представляет естественную деятельность детей этого возраста. Их эмоции яркие и проявляются, открыто и непосредственно. В этом возрасте дети особенно жизнерадостны и доверчивы.

Учитывая все эти особенности детей, следует своеобразно выстраивать занятия по хореографической постановке с детьми дошкольного возраста.

Одна из задач при постановке хореографического произведения - содействовать физическому развитию детей и совершенствовать основные двигательные навыки. Именно в этом возрасте важно выработать у детей устойчивую привычку прямо и стройно держаться, правильно и свободно двигаться в танцах.

Не менее важной задачей при создании хореографического произведения является развитие общей организованности детей, воспитание навыков общественного поведения, содействие организации дружного детского коллектива, поскольку качественно поставить танцевальную постановку возможно лишь при организованности, собранности и дружелюбном отношении друг к другу в детском коллективе.

При учете этих учебно-воспитательных задач, наиболее подходящим для дошкольного возраста содержанием занятий по хореографии является изучение детских, танцев. Необходимо чередовать виды работы, помня о

потребности этого возраста, в частой смене движения и о трудности для них статистических положений.

Методика работы над постановкой включает в себя предварительную подготовку. Подготовительная работа содержит несколько этапов [27, с. 78]:

2. Выбор темы с учетом ее воспитательного значения для детей. Определяя тему важно провести большую работу по сбору соответствующего материала, а также консультации у работников танцевального искусства.

3. Составление понятного, близкого детям и доступного для их исполнения сценария. Подбор музыкального произведения, отвечающего содержанию танцевальной постановки, а также при разработке отдельных эпизодов сценария, дающего возможность увязать действие и движение с музыкой. Музыка помогает раскрыть содержание и образы танца. Поэтому необходимым требованием является художественность музыки и ее доступность для детей данного возраста. В качестве музыкального сопровождения национальных танцев следует брать подлинные народные мелодии. И отдавать предпочтение тем обработкам, в которых народный характер бережно сохранен. Для создания крупной хореографической постановки нужно по возможности пользоваться музыкой одного композитора, в крайнем случае, брать музыку композиторов, близких по стилю.

4. Предварительный отбор выразительных средств (движения, которые войдут в постановку) и форма постановки (примерная наметка рисунка) составляют следующий этап работы. Однако на практических занятиях с детьми иногда приходится заменять одни движения другими или менять рисунок танца, потому что почти невозможно в предварительной работе установить точную форму танца – она устанавливается окончательно лишь в процессе работы с данным коллективом.

5. Наметить краткую, содержательную, понятную и интересную беседу о содержании намеченной танцевальной постановки, о характере

образов в ней отраженных, о взаимоотношении действующих лиц и т.д. Беседа, предшествующая постановке, должна быть живой и занимательной, чтобы у детей создалась яркая картина действия, развертывающегося в постановке.

6. Продумать оформление хореографической постановки. Сценический костюм в этом плане имеет большое значение, так как он содействует яркому донесению до зрителя танцевального замысла. Костюм воспитывает художественный вкус ребенка, поэтому нужно внимательно отнестись к его соответствию образу, к его краскам, изяществу, легкости и т.д. Костюм для танца, должен соответствовать возрасту.

7. Постановочная работа определяется педагогом в зависимости от пройденного объема программы и подготовленности участников группы, а также наличие у педагога интересного танцевального и музыкального материала. В зависимости от этих факторов репертуар коллектива может быть разнообразным.

8. Музыкальный материал соответствует эмоциональной возрастной реакции детей на музыку, характер музыки – жизнерадостный, возможны различные обработки детских песен и народной музыки в эстрадном варианте. Музыкальный материал: классическая, эстрадная, народная музыка, современная обработка народной музыки, возможно обращение к различным музыкальным размерам.

9. Выбор тематики постановок основывается на возрастных особенностях детей. Для учащихся первого года обучения постановочная работа строится, главным образом, на элементах игры или несложном сюжете. В основе ее простое, но интересное, увлекательное содержание танца. Танцевальные движения носят вспомогательный характер.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хореографическое искусство прошло длительный путь своего развития прежде чем дошло до известных нам танцевальных форм, претерпевая на себе особенности политического, социального и духовного развития народа. Танец, возможно — древнейшее из искусств: оно отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. Сегодня хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Хореографическое произведение является результатом профессиональной творческой деятельности в области танца. Хореографическое произведение как самостоятельный объект авторско-правовой охраны может быть представлено в качестве отдельных хореографических номеров в виде танцев в аудиовизуальных произведениях, танцевальных композиций фигуристов, мастеров художественной гимнастики, в составе номеров эстрадных исполнителей (например, певцов), танцевальных сцен в театральнo-зрелищных постановках, включая оперу, оперетту, балет и т. д. Можно выделить следующие этапы постановочной работы: анализ музыкального произведения, выбранного для постановки, который, в свою очередь, включает следующие этапы: восприятие музыкального материала, рассмотрение драматургии музыкального произведения, выявление средств музыкальной выразительности, определение формы музыкального произведения, его стилевых особенностей; создание хореографических образов, где существуют следующие варианты трактовки музыки: музыка может являться прямым источником создания сценических действий, музыка может быть контрастна действию героев хореографического произведения, музыка может раскрывать действенную линию главного героя и может воссоздать общую атмосферу действия в хореографическом произведении.

В качестве хореографической постановки для детей дошкольного возраста нами был выбран детский танец под названием «Вальс мотыльков», являющийся весьма актуальной темой для данной возрастной группы. Детский танец состоит из 64 тактов, в нем участвуют 32 девочки, одетых в шопенки. Темой данной постановки является мечта о девочках стать балеринами. Основная особенность танцевальной композиции «Вальс мотыльков» – это передача эмоционального состояния детей через мимику, жесты и движения.

Для детей дошкольного возраста, прежде всего, характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене движений, длительное сохранение статистического положения для них крайне утомительно. В то же время движения детей еще не организованы, плохо координированы, запас двигательных навыков у них не велик, они нуждаются в его пополнении и усовершенствовании. Внимание детей этого возраста крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, им трудно продолжительное время сосредоточиваться на одном задании. Они легче воспринимают конкретный материал, живой образ для них гораздо ближе, нежели отвлеченное понятие. Игра представляет естественную деятельность детей этого возраста. Их эмоции яркие и проявляются, открыто и непосредственно. В этом возрасте дети особенно жизнерадостны и доверчивы. Учитывая все эти особенности детей, следует своеобразно выстраивать занятия по хореографической постановке с детьми этого возраста. Работа балетмейстера дошкольниками требует большого творческого багажа, изобретательности и глубокого знания детской психологии. При всей трудности работы они приносят огромную пользу и удовлетворение участникам постановки.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адеева Л.М. Пластика. Ритм. Гармония: самостоятельная работа учащихся для приобретения хореографических навыков: учебное пособие. - СПб.: Композитор; Санкт-Петербург, 2006. - 51с.
2. Андреева Т.Ф. Тенденции развития классического танца в любительском коллективе // Самарские хореографические встречи / Т.Ф. Андреева. – Самара: Издательство СГПУ, 2003. – 92с.
3. Антропова, Л.В. Развитие выразительности в процессе обучения хореографическому искусству // Образование и общество. - 2011. - №4. - С.121-124.
4. Базарова Н.П. Азбука классического танца. Первые три года обучения: учебное пособие / Н.П. Базарова, В.П. Мей. - СПб.: Лань, 2006. - 240с.
5. Барышникова Т. Азбука хореографии. - М.: Айрис-Пресс, 2000. - 263с.
6. Батурина Г. И., Кузина Т. Ф. Введение в педагогическую профессию: Учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений. – Москва, Издательский центр «Академия», 1998.
7. Бахрушин Ю. А. История русского балета. Учебное пособие для ин-тов культуры. М.: Просвещение, 1977. С. 205. .
8. Бахрушин Ю. История русского балета. - М.: Литература 1967. - 368с.
9. Белкин А.С. Основы возрастной педагогики: учебное пособие. - М.: Академия, 2000. - 192с.
10. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. - М.: Искусство, 1987. - 560 с.
11. Богданов Г. Ф., Кириллов А.П. Учебно-методическое пособие по композиции и постановке танца.

12. Боголюбская М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания: учебно-методическое пособие. М.: ВНМЦ НТ и КПП, 1986.
13. Борисов А.И. Деятельность педагога-хореографа в условиях основе развития современной концепции образования // Российское творческой образование на рубеже веков / А.И. Борисов. – Самара: Научно-практическая конференция, 2012. – 115с.
14. Бурновиль А.С. Моя театральная жизнь / А.С. Бурновиль. – М.: Искусство, 1999. – 232 с.
15. Бухвостова Л.В. Композиция и постановка танца: учебное пособие / Л.В. Бухвостова, С.А. Щекотихина. - Орел: ОГИИК, 2002. - 160с.
Ерошенков, И.Н. Культурно-воспитательная деятельность с детьми и подростками [Электронный ресурс]: учебное пособие / И.Н. Ерошенков. - М.: МГУКИ, 2000. - 202с.
16. Ваганова А.Я. Классический танец. Школа мужского исполнительства. Статьи, воспоминания, материалы. - Л.-М: Искусство, 2000. 344 с.
17. Ваганова А.Я. Основы классического танца А.Я. Ваганова. - СПб: Издательство Лань, 2000. - 192 с.
18. Ваганова А.Я. Основы классического танца: учебник для вузов / Ваганова, А.Я. - СПб.: Изд. «Лань», 2003. - 192 с. ил.
19. Ванслов В.П. Балеты Ю. Григоровича и проблемы хореографии /В.П. Ванслов. – М.: Искусство,1998. – 175 с.
20. Варич Л. А. Возрастная анатомия и физиология [Электронный ресурс] / Л.А. Варич; Н.Г. Блинова. - Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2012. — 168 с.
21. Возрастная и педагогическая психология: Детство, отрочество, юность – М.: Академия, – 2000г. – 624с.
22. Возрастная и педагогическая психология: Детство, отрочество, юность – М.: Академия, - 2000г. – 624с.

23. Галеева Ф.С. Классический танец: размышления о прошлом, настоящем и будущем. Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. - Л.-М: Искусство, 2006. - 87-96 с
24. Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / К. Голейзовский. – М.: Искусство, 2000. – 342 с.
25. Головкина, С.Н. Уроки классического танца. - М.: Изд. «Искусство», 1989.
26. Горшкова Е.В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа. //Слово и образ в решении познавательных задач дошкольниками/Под редакцией Л. А. Венгера. - М.: Интор, 1996.
27. Горшкова Е.В. От жеста к танцу: Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5-7 лет творчества в танце: Пособие для музыкальных руководителей детских садов. - М.: Издательство «Гном и Д», 2002.
28. Громова Е.В., Шивринская С.Е. Педагогическое наследие А.Я. Вагановой как основа формирования профессиональной компетенции педагогов по классическому танцу. - Л.-М: Искусство, 2004. - 138-140 с. Красовская В.М., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века.- М., 2008. - 314с.
29. Елизарьева А.П. Применение основ классического танца при работе с детьми дошкольного возраста // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по мат. XLIII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 3(42). URL: [https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/3\(42\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/3(42).pdf)
30. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. - М.: Искусство, 1983.
31. Захаров Р.В. Слово о танце / Р.В. Захаров – М.: Искусство, 1999. 254 с.
32. Звёздочкин В.А. Классический танец: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений искусства и культуры / Звёздочкин, В. А. - Ростов-на-Дону изд. «Феникс», 2005. - 415 с.

33. Ивлева Л.Д. Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом. - Челябинск, 2004.
34. Игумнова М.А. Роль хореографии в творческом развитии детей [электронный ресурс] / М.А. Игумнова. - Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/602763/>
35. Кабанов А.Н., Чабовская, А.П. Анатомия, физиология и гигиена детей дошкольного возраста. Учебник для дошкольных педучилищ. М., «Просвещение», 2009. 288 с.
36. Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца Учебное пособие. – Екатеринбург, 2015
37. Мельникова Е.П. Классический танец как процесс развития всестороннего совершенствования участников хореографического коллектива. - М: Искусство, 2005. - 171-174 с.
38. Панфёров В. И. Мастерство хореографа: учеб. пособие/В. И. Панфёров. – Челябинск. :ООО «Полиграф-Мастер»,2009. -368 с.
39. Панфёров В. И. Основы композиции танца: Экспериментальный учеб. для вузов, колледжей и училищ культуры и искусств/В. И. Панфёров. – Челябинск. :ЧГАКИ,2003. -256 с.
40. Педагогика: учебник / под ред. Л.П. Крившенко. - М.: Проспект, 2010. - 432с.
41. Переверзева П.Н. Образовательная программа танцевального коллектива: [обучение детей хореографии] / П.Н. Переверзева // Дом культуры. - 2011. - № 12. - С. 8-20.
42. Полонский В.В. «Методика работы с хореографическим коллективом». Учебное пособие для средних специальных и высших учебных заведений. Смоленск 2002г.
43. Посельская Н.С. Значение русской школы классического танца в системе хореографического образования. - Л: Искусство, 2002. - 100-104 с.

44. Прибылое Г.Н. Методические рекомендации и программа по классическому танцу для самостоятельных хореографических коллективов. М., 1984.
45. Психология детства: Практикум. / Под ред. А.А. Реана – М.: ОЛМА – ПРЕСС, 2007. – 224с.
46. Развитие творческой активности дошкольников / Под ред. А.М. Матюшкина. - М.: Педагогика. - 1991. - 160 с
47. Сапин М.Р., Сивоглазов В.И. Анатомия и физиология человека (с возрастными особенностями детского организма): учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. – 2-е изд., стереотип. – М.: Издательский центр «Академия», 2009.
48. Сафронова Л. Уроки классического танца. - М., 2003.
49. Слонимский Ю., Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра.- М., 1997
50. Тарасов Н.И. Классический танец. - М: Искусство, 2001. - 478 с.
51. Тарасов Н.И. Классический танец. 3-е изд. - СПб.: Издательство «Лань». - 2005. - 496 с.
52. Уральская В. Природа танца. - М.: Советская Россия, 1981 - 112 с.
53. Уфимцева Т.И. Воспитание ребенка. – М.: Наука. 2000. – 230 с.
54. Фоменко И.М. Сценическая практика на хореографических отделениях в детских школах искусств - неотъемлемая часть учебного процесса // Традиции и новации в хореографическом образовании: материалы Международной науч.-практ. конф., г.Орел, 24-28 марта 2009г.- Орел: ОГИИК; ПФ "Оперативная полиграфия, 2009. - С.57-60.
55. Футбер И. Пантомима, движение и образ / И. Футбер. – М.: Искусство, 2000. – 298с.
56. Цорн А.Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. - М.: Лань: Планета музыки; СПб., 2011. - 544 с.
57. Чечина Ж.В. Проблемы организации образовательного процесса на уроке хореографии // Вестник МГУКИ. - 2011. - №5.-С.185-188.

58. Эльяш Н. Образы танца / Н. Эльяш. – М.: Искусство, 2002. – 453 с.
59. Юрьева М.Н. Историко - педагогические предпосылки развития хореографического образования в России. Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова. - М: Согласие, 2007. - 77-82 с.
60. Янаева Н.Н. Хореография. Учебник для начальной хореографической школы. – М.: Релиз. – 2004. – 340 с.